الدكتور محمود الربيعى

من أوراقى النقدية

دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
(القاهرة)

دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
شركة ذات مسئولية محدودة

المطابع ١٢ ش نوبار لاظوغلي - القاهرة ت: ٣٥٤٢٠٧٩
المكتبة: ١ ش كامل صدقي الفجالة - القاهرة ت: ٥٩٠٢١٠٧
٣ ش كامل صدقي الفجالة - القاهرة ت: ٥٩١٧٩٥٩

من أوراقى النقدية



المحتوى



مقدمة

علق صديقى محمد حماسة على سيرتى الذاتية - التى نشرتها سنة ١٩٩٠ بعنوان: « فى الخمسين عرفت طريقى » - بأنها كلها صادقة ، سوى عبارة واحدة هى قولى فى ص ١٢٦ : « وكنت - ومازلت - لا أعرف قدر المال ، ولا أسعد بامتلاكه ، ولا آسى على نقصانه . وقد يرى البعض هذا نقصاً فى تكوين شخصيتى ، ولكننى أصف بهذا واقعاً لا أملك تفسيره ، فضلاً عن تغييره » . وأرجو ألا يعود إلى تعليق مشابه حين يعلم أننى أسمى كتابى هذا : « من أوراقى النقدية » . وأحب أن يطمئن هو وكل قرائى إلى أننى منذ أن اخترت طريق المعرفة طريقاً خلدت نفسى إلى أوراقى «النقدية الأدبية» ، ولم تزاحمها (فضلاً عن أن تزحمها) الأوراق «النقدية المصرفية» . وأنا أود باختيارى هذا العنوان أن أقول للقارئ إنه إذا كان للناس أوراقهم «النقدية» التى يرجّحون بها كفتهم ، فهذه بعض أوراقى التى أمتلكها ، والتى أرجو أن يرجح بها ميزانى لديه .

إن النقد الأدبى لا يزال حرفتى وهوايتى منذ أن خططت فيه أول سطر ، وكان ذلك من ثلاثين عاماً . وحين دخلته كان مزدحماً بالاتجاهات ، وهو اليوم أكثر ازدحاماً ، ولكن ترددى لم يطل أمام أى الطرق أتخذ فيه ؛ فقد اخترت منذ بداياتى الطريق «العملى» ، «الموضوعى» ، «التحليلى» ، وأدرك أن كل مصطلح من هذه المصطلحات محتاج إلى شرح ، ولكنى أدرك كذلك أن مقالات كتابى هذا ينبغى أن تقوم بهذه المهمة على خير وجه ، وبأعلى صوت ، وإلا فإنها تكون قد أخفقت فى تحقيق الغاية التى أقدمها من أجلها .

تعترك المناهج فى النقد الأدبى (وفى الكتاب بحث طويل فى هذا الموضوع) وهى تتفاوت - قرباً وبعداً - من مركز النص الأدبى ، بعضها يبدأ خارج النص لينتهى فيه ، وبعضها يبدأ فى النص لينتهى خارجه ، وبعضها يبدأ فى النص وينتهى فيه ، وبعضها (وهل تسمى هذا منهجاً نقدياً ؟!) يبدأ خارج النص وينتهى خارجه . ولست فى حاجة

إلى القول إن النقد العربي قد ابتلى بهذا النوع الأخير الذى يصدر الأحكام دون «حيثيات» ، ودون مجرد الاستماع إلى عناصر «القضية» ، وقد جر ذلك على «الوعى الأدبى» عواقب وخيمة .

ولم أرض لنفسى - منذ أن دخلت معترك النقد الأدبى - أن أصعد وأهبط مع صعود الموجات الوافدة من الخارج وهبوطها ، فقد مثل هذا عندى تهافت المغلوب على فتات مائدة الغالب . وبقيت على يقظتى فى فحص قيمة هذه المناهج الوافدة ، وإكبار القيم منها ، وبذل أقصى الطاقة فى محاولة الاستفادة منه ، واطراح الذى لا قيمة له ، وذلك على أساس الاعتقاد بأن العقلية الأجنبية - كالعقلية العربية - يمكن أن تنتج الغث كما يمكن أن تنتج السمين ، وأن ظروف هؤلاء - كظروفنا - يمكن أن تفضى إلى «الازدهار» ، ويمكن أن تفضى إلى «الانحدار» .

كذلك لم أرض لنفسى منذ البداية أن تكون لغتى التعبيرية هى «الإنشائية الخطابية» ، فقد رأيتها تسود الصفحات ، ولا تقول شيئاً ، أو «المستغلقة المتعالية» ، فقد رأيتها تفضى إلى دائرة مغلقة من بضعة نقاد يتحاورون . لقد ارتضيت أن تكون لغتى بسيطة ، وواضحة ، ودقيقة (على قدر إمكانى) ؛ أعبر بها عما أجد لدى من أفكار ، موسومة (ولاشك) بثقافتى التى حصلتها بجهدى من تراثنا العربى ، ومن حاضرنا الثقافى بروافده المحلية والعالمية . ولست من الذين يعرضون مجهودهم فى «التحصيل» على نحو مباشر ، وأفضل أن يلمحه القارئ فى «الإشارات» و«الإضاءات».

إنه ليحزننى أن أجد صعوبة شديدة فى إتمام قراءة عمل نقدى مكتوب بطريقة «تقليدية» عفّى عليها الزمن ، وفى لغة جامدة منبتة عن واقعها الحيوى ، كما أنه يحزننى أن أجد الصعوبة ذاتها فى إتمام قراءة عمل «حداثى» يردد صيغاً ليس لها «مرجعية» فى الثقافة العربية ، ومن ثم فهى منبتة - بنفس القدر - عن واقعها الحيوى. ويريحنى أن أجد نفسى منتمياً إلى الشىء الطبيعى ، فأعمل من داخل النصوص ، وأقدم ما أجد دون افتعال . ولا أعتبر هذا موقفاً وسطاً بين الموقفين السابقين ، فأنا لا آخذ من كل منهما بطرف ، ولا أرى لأى منهما فعالية تسمح بتوليد موقف جديد صالح منهما . وأرى ما أذهب إليه موقفاً مستقلاً عن كلٍّ منهما ، كما أراه الموقف الجدير بالاتباع .

وأرانى مختلفاً مع الذين يبدءون من الفكرة «الكلية» ، وينتهون إلى النص «الجزئى» ، فى مسألة واحدة هى أننى أرى موقفهم «غير الطبيعى» ؛ فالطبيعى أن تفحص اللبنات ، ثم يعلى منها الجدار ؛ فذلك أدنى أن نعرف - حين يستوى الجدار قائماً - طبيعته من الداخل . أما حين نتحدث عن «الكلى» قبل الحديث عن «الجزئى» فإن سؤالاً يلح علينا هو : من أين جاءنا الاطمئنان إلى سلامة هذا «الكلى» حتى نحكّمه فى «الجزئى»؟ . أما الذين يحومون حول النص ولا يكادون يردونه ، أو الذين يدعون الإحاطة - وحدهم - بأسرار الصنعة ، وهم فى الواقع يلوكون أشياء نشأت وتطورت خارج بيئة النص ، فلا حديث لى معهم .

وسيجد القارئ فى هذا الكتاب مجموعة من الأوراق النقدية «النظرية» ، وهى تمثل بعض جهدى ، وبعض معتقداتى فى المجال ، كما يجد مجموعة من الأوراق النقدية «التطبيقية» وهى تمثل بعض عملى فى مواجهة النص الأدبى . وقد أثبتّ فى البداية شهادتى النقدية التى أدليت بها استجابة لطلب مجلة «فصول» منذ أعوام ، وهى تقوم مقام المقدمة الثانية لهذا الكتاب .

إن النقد يغربل عمل الأدباء ، والزمن يغربل عمل النقاد

محمود الربيعى

شهادة نقدية (١)

بدأت الاشتغال «الحقيقى» بالنقد الأدبى الحديث فى أواخر الخمسينيات ، وأوائل الستينيات . وأول مقال نشر لى فيه كان فى مجلة «المجلة» سنة ١٩٦٦ . وقد كنت حتى سفرى إلى لندن فى بعثة النقد الأدبى الحديث من دار العلوم بجامعة القاهرة محباً جداً للأدب والنقد ، وذلك فى حدود الهواية والقدرات المتوافرة لشاب متطلع إلى المعرفة الأدبية ، ممتلئ بدفعة الحياة . فلما عشت فى جو أدبى منظم فى جامعة لندن ، ونمت معرفتى باللغة الإنجليزية ، وتعرفت الناس والاتجاهات الأدبية . ازداد تعلقى بالنقد الأدبى ، وأصبحت علاقتى به علاقة شبه منهجية . ومنذئذ أصبح هذا الفرع العظيم من فروع المعرفة الإنسانية مهنتى وهوايتى . وليس معنى هذا أننى أصبحت ناقداً محترفاً فأنا لا أحب أن أكون كذلك ، وإنما معناه أن ما كان شعوراً خالصاً جارفاً عندى فى سنوات الشباب أصبح الآن قنوات منظمة . وأنا حريص جداً الآن على ألا يطغى الجانب المهنى من النقد الأدبى لدى (تدريس النقد الأدبى) على جانب الهواية (قراءة الأدب قراءة تذوقية - منهجية والتمتع به) . ولا أخفى أنه كلما طغى جانب الهواية على جانب المهنة عندى ، وظهر ذلك فى مقالاتى وكتبى ، شعرت بالسرور الغامر .

- لدى عقيدة راسخة فى أن الناقد الأدبى إذا لم يكن - فى الأساس - أديباً منشئا فإنه ليست لديه فرصة على الإطلاق فى أن يحدث حدثاً ذا بال فى هذا الفرع من فروع المعرفة . وقد نشأت منذ طفولتى متعلقاً بالشعر وعاشقاً لموسيقى الكلام التى كانت تملأ جو الريف المصرى فى شكل الشعر الشعبى عند شاعر الربابة ، والشعر الصوفى عند منشدى الموالد والأذكار ، ثم الموسيقى الخالصة التى يوفرها الطبل والمزمار ، ثم وفرها الفونوغراف والمذياع فيما بعد . فلما تعلمت القراءة والكتابة وقعت فى غرام الكلمة الشعرية المكتوبة على نحو مطلق ، وحين قدم لنا علم العروض فى مرحلة متقدمة نسبياً من مراحل التعليم وجدت أن أذنى تستوعب بحور الشعر العربى دون أدنى صعوبة . وقد

---

(١) نشرت فى مجلة «فصول» ، فبراير ١٩٩٠ .

ساعدنى هذا على تفهم الجانب الصوتى الإيقاعى من الشعر ، كما كان مدخلى وطريقى إلى تذوق المعانى والأبنية والأهداف الشعرية .

لقد كتبت الشعر فى صباى وصدر شبابى ، ولدى منه فى أوراقى كراسة عزيزة جداً علىّ ، نشرت بعض قصائدها فى صحف الخمسينيات والستينيات . ومع ذلك فأنا لا أعد نفسى شاعراً ذا شأن . وقد صمتّ عن قول الشعر حين اتسعت قراءاتى فى الأدبين العربى والإنجليزى ؛ لأننى أدركت كم هو صعب ومعقد ذلك الشعر الذى يمكن أن يكتب له الخلود . وقد آثرت أن أخصص كل جهدى لقراءة الأدب الإبداعى والنقد الأدبى ، متعللاً عن قول الشعر بالمقولة القديمة «ما يأتينى منه لا أريده ، وما أريده لا يأتينى» . وزادنى اقتناعاً بوجوب الصمت عن قول الشعر ما رأيته من توالى صدور دواوين شعرية هزيلة ؛ لأن أصحابها لا يطيقون الاحتفاظ بمحاولاتهم غير الناضجة طى الأسرار . أما القصة والمسرحية فلم أكتبهما قط ، وإن كتبت سيرة حياتى على شكل قصصى ، وآمل أن أنشرها على الناس فى وقت قريب .

- تتلخص عقيدتى النقدية فى استقلال العمل الأدبى عن كل ظرف من ظروف تكوينه ، وبخاصة ما يتصل بالظروف السياسية والاجتماعية . إننى أومن بأن العمل الأدبى نشاط بشرى حيوى كامل فى ذاته ، مستقل بنفسه ، له أصالته ، وقدرته التوجيهية المستقلة للحياة . وأدين بأن العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة تفاعل حيوى لا علاقة فعل ورد فعل ، أو علاقة صورة منعكسة فى مرآة . لذا يدهشنى جداً ما يهتم به كثيرون من فحص العناصر المكونة للمجتمع على أساس أنها هى التى تؤثر على الأدب بصفته إنتاجاً هو ابن بيئته . ويدهشنى أكثر ما يحدث من الربط العضوى بين حياة الأديب الذاتية «وصحيفة أحواله المدنية» وأدبه ، فيفسر الثانى فى ضوء الأول . وأرى الأدب ، فى كل صوره ، طائراً متأبياً مستعصيا جموحاً ، لا يخضع لتوجيه شىء من خارجه ، ولا يستجيب إلا للعناصر التى تشكل كيانه هو . وأرى أن هذا المخلوق المتخلق من عناصر أولية (هى السياسة أو الاجتماع أو الاقتصاد) إنما هو مخلوق جديد يحيا حياة لا تحددها العناصر الأولية له ،ولا يحدث أثره على نحو محكوم بهذه العناصر . وهل نقول إن الماء الذى هو أوكسجين وإيدروجين يحمل خصائص أى من عنصريه المكونين له ؟ وهل لأثره علاقة بأثر أى منهما ؟ إننا نرى - على العكس - أن أثره فى الإطفاء أثر أحد عنصريه فى الإشعال .

وعلى هذا الأساس أرى أن العمل الأدبى تكوين جمالى لغوى إيقاعى يعادل الحياة، ويحقق على نحو فريد صورة هذه الحياة ؛ نحو لا وجود له إلا فى هذه القصيدة الرائعة أو تلك ، وفى هذه الرواية البديعة أو تلك .ولذا فإن أية أفكار سابقة ندخل بها على النص ونطوعه لتحقيقها يكون ضاراً بالنقد ا لأدبى إلى أقصى حد ؛ وأية مناهج معدة طورت فى ظروف خاصة ويراد إخضاع العمل الأدبى المفرد لها ، مسألة ضارة إلى أبعد حد . وكل عمل أدبى حق يصنع منهجه ؛ والمناهج تتعدد بعدد الأعمال الأدبية الصحيحة الجيدة . والأدب الحق يستعصى على أى منهج معد سلفاً ، وهو منبع كل منهج ومصدره ، وليس مثالاً تختبر به صحة المنهج .

- أولعت فى بداية حياتى بالحس الرهيف والتحليلات النصية الفعالة التى ظهرت عند محمد مندور فى كتابه «فى الميزان الجديد» ، ولكننى وجدت نفسى غير ميال إلى متابعته حين غير منهج التحليل النصى فى أخريات حياته إلى منهج آخر سماه «النقد الإيديولوجى» . وأعجبت فى حقبة طويلة جداً من حياتى - لا تزال مستمرة - بالنظر التحليلى البعيد الغور الذى يظهر فى كتب مصطفى ناصف ، وحققت من صحبته الشخصية - التى جاد بها علىّ - فائدة كبيرة . وتابعت بشغف عظيم التحليلات المضنية لنصوص الأدب التى قدمها النقاد الجدد : ألان تيت ، ووليم ومْسَات ، وكلينث بروكس. وآخرون .

وأرى أن الأثر الذى أحدثه لدىّ عمل هؤلاء النقاد الأعلام يتجلى فى ترسيخ عقيدى بأصالة العمل الأدبى ، وتفرده ، وجدواه البعيدة فى تحول مسار الإنسان . كذلك أكسبتنى صحبتهم تعلم الصبر على صحبة العمل الأدبى ، وعدم تطرق الملل إلى نفسى فى أى وقت أكون فيه فى هذه الصحبة . وآمنت معهم - ويفضلهم - بأن خيال الناقد - كخيال المؤلف - ينبغى أن يتحرر بغير حدود من الأفكار البالية ، والمقولات الجامدة التى تلاك جيلاً بعد جيل ، وتتكدس على مر التاريخ ، وأن الناقد ينبغى ألا يستمع إلا إلى صوت النص الأدبى . وأن يرحل فيه مستعيناً بثقافته الحية ، وبصره بتقاليد النوع الأدبى التى أرستها على مر السنين الأعمال الأدبية الجيدة التى تنتمى إلى هذا النوع .

- مدخلى إلى نقد العمل الأدبى مدخل لغوى . وأنا من المؤمنين بأن العمل الأدبى إنما هو بناء لغوى ، وأسارع فأقول إن اللغة عندى هى كل شىء : هى الفكر والشعور

والقول ؛ فأنا أفكر باللغة ، وأحس باللغة . وإنى لأعجب من هؤلاء الذين يفصلون بين الفكر واللغة ، وكأنهم يقولون إن الأفكار ترقد جاهزة فى الذهن ، ثم تأتى الأثواب اللغوية فتكسوها وتخرجها إلى حيز الوجود . كذلك أعجب من الذين يفصلون بين العواطف واللغة . وكأنهم يقولون إن العواطف ترقد جاهزة فى النفس ثم تجىء اللغة لتحملها إلى حيز الوجود . أما دهشتى الكبرى فتكون عندما أجد «أديبا» ضعيفاً فى اللغة ، وأسأل نفسى : وإذن فما معنى كونه أديباً ؟ على أن اللغة ليست بالطبع ألفاظاً تلاك ، أو تعابير ترص ، أو تشابيه مفتعلة تتصيد . اللغة كائن حى ،يولد ويشب وينضج. اللغة تكوين جميل له شكل وملامح ، وهى نسق هندسى متوازن له أبعاد ونسب وزوايا . اللغة - باختصار - هى الإبداع .

والمراحل التى أتبعها فى نقد العمل الأدبى ، منذ وجوده فى مصدره إلى انضمامه إلى حوزة أعمالى النقدية ، مراحل ثلاث مترابطة يمكن أن أجملها فيما يلى :

أولاً : مرحلة اختيار النص الأدبى الذى أريد أن أتناوله بالنقد :

وفى هذه المرحلة أكون سائحاً حراً فى نصوص الأدب العربى قديمه وحديثه ، آخذ وأدع ، وأختار وأطرح ، وأرضى وأغضب . وفى هذه المرحلة قد أرضى عن عمل ثم أعود فأغضب عليه ، وقد أختار عملاً أبقى عنده طويلاً ثم أهمله فلا أعود إليه . وأحس فى هذه المرحلة أنه لا التزام يربطنى بالنص ، فأنا حر إزاءه ، ولا التزام يربط النص بى ، فهو حر إزائى . وأتأمل حالى وحال النص فى وعى كامل فلا أقترب منه أكثر من اللازم ، ولا أبتعد عنه أكثر من اللازم . وفى أحيان كثيرة تنتهى هذه المرحلة عند حد الإفادة من النص فى أغراض مهنية أو عملية ، ولا تنتج أية نوازع تدفعنى لبدء المرحلة التالية . وفى أحيان قليلة تلح هذه المرحلة على بحيث تدفعنى إلى أن أبدأ مع هذا النص مرحلة جديدة .

ثانيا : مرحلة الحوار الدائم مع النص الأدبى الذى أريد أن أتناوله بالنقد :

وفى هذه المرحلة أعزل هذا النص بعينه عن الركام الهائل من نصوص الأدب العربى التى تقع ضمن معرفتى ، وأصطفيه ، وأتأمله فى تؤدة . وأنا لا أصطفى إلا ما أحب . وأرى أنه لا جدوى فى أن يتناول الناقد نصا أدبيا لا يحبه . وأعجب لقوم يختارون ما لا يحبون ، ثم يشتكون فى نهاية المطاف من سوء اختيارهم .

وفى هذه المرحلة أعكف على مراجعة النص وقراءته قراءة ممعنة على فترات متباعدة ، فأخلطه بخبرتى اللغوية والأدبية ، وخبرتى بالحياة فى مجملها : الأماكن والناس والمشكلات ، وخبرتى بالماضى والحاضر ، وتخيلى للمستقبل . كذلك أعرض هذا النص المختار على تقاليد النوع الأدبى الذى ينتمى إليه ، قصيدة ، أو قصة قصيرة ، أورواية ، أو مسرحية ، بحيث أكون قادراً على تحديد مكانه بالضبط من السلسلة الطويلة التى صنعتها الأعمال الجيدة التى كتبت فى طول تاريخ هذا النوع .

ثالثا : مرحلة كتابة نص نقدى عن النص الأدبى الذى أتناوله بالنقد :

وفى هذه المرحلة يضغط هذا النص على فكرى وشعورى ، ويلح على حياتى . وأعرف هذا من تردد مقاطع منه على لسانى ، فى وحدتى ، وفى أحاديثى مع أصدقائى. وقد تعاودنى أجزاء منه فى نومى . وقد أجد نفسى مشغولا بهذا النص حتى عن واجباتى اليومية . وأكون فى هذه المرحلة قريباً جداً من القارىء الذى أتوقع أنه قد يقرأ ما أكتبه عن هذا النص ، كما أكون قريبا من النص ذاته ، ومن أصول الكتابة ، وترتيب أجزاء القول . وأكون حريصا على التغلغل فى جوانب هذا النص من مدخلى اللغوى ، نافذا من هذا المدخل إلى عوامل بناء النص وتوازنه وترابطه ، وإفضائه من حيث هو بنية لغوية منسجمة ، إلى معان ودلالة تفضى إلى تحقيق أهداف شعورية ، وفنية ، وجمالية ، واجتماعية ، وسياسية ، وإنسانية ، وكل شىء . إن هدفى فى هذه المرحلة يكون تحقيق ما أرغب فيه من تنوير النص الذى أكترث به للقارىء الذى أكترث به ، وإحداث نوع من التوازن بين ثلاثة عناصر متكاملة هى ذاتى ، والنص ، وقارئى . وفى مثل هذه الحالة أكتب عن النص بروح عالية فرحة متعاطفة ، فتطاوعنى لغتى ، وتسعفنى خبراتى ، وأجد- أخيراً - المقالة النقدية وقد استوت أمامى بحيث لا ينقصها سوى التصحيح الواجب والمراجعة العادية .

- كنت وما زلت ولوعاً بالشعر . وقد كتبت عنه قليلاً من أعمالى النقدية النظرية، وكثيراً من أعمالى التطبيقية ، ولكننى كذلك من المعتقدين بأن كل عمل أدبى حق إنما ينطوى فى نسيجه البعيد على « شاعرية » أكيدة . وكل عمل لا ينطوى على الشاعرية - حتى وإن كان نثراً - لا يمكن أن ينتسب إلى الأدب الحق . لذا احتفيت بالكشف عن الشاعرية فى أعمال روائية . وكتاباى التوأم «قراءة الشعر» و «قراءة الرواية» هما شهادتى العملية فى هذا الصدد .

- أرى الواقع النقدى على الساحة العربية يعانى من علل كثيرة مرجعها الأمية والأمية الثقافية ، وهما ينتجان فراغا ثقافيا من شأنه أن يحبط - بطريقة آلية - كل جهد نقدى . أضف إلى ذلك أن النقد نفسه لا يخلو من علله الخاصة ، فإهمال المدخل النقدى الطبيعى ، وهو المدخل اللغوى ، علة من العلل (ينبغى ألا ننسى أن العمل الأدبى مهما قلنا إنما هو عمل لغوى) ، والتقوقع والشللية والعصبية بكل أشكالها علة من العلل ، وانشعاب النقد بين « صحفى » متسرع ، و« أكاديمى » متقوقع علة من العلل، ورفض التراث باسم المعاصرة علة من العلل ، كما أن رفض الإفادة من الغير باسم « الغزو الثقافى » علة من العلل .

- أود أن أنجز فى المستقبل معجماً نقديا تحليليا لمصطلحات النقد الأدبى . وأنا أعلم أن جهودا قد بذلت فى هذا المضمار ، ولكننى أحلم بعمل كبير ينهض على أساس إحصائى شامل ، ويتبنى منهجا فى الحصر والتبويب والتحليل يربط بين الظواهر ، ويتبع التطور التاريخى للتعابير النقدية ، ويضع يد الدارسين على مواطن التأثير والتأثر ، ومواطن الجمود والتطور ، ومواطن الأصيل والدخيل . مثل هذا المعجم فى نظرى كفيل بأن يحقق فائدة كبرى فى ضبط لغة النقد الأدبى الحديث ، والمساعدة على تذليل كثير من الصعوبات والعقبات الموجودة فى طريق هذا النقد .

* * *

القسم الأول

أوراق نظرية



مداخل نقدية معاصرة
إلى دراسة النص الأدبى [١]

(أ)

تزدحم المداخل النقدية التى تتناول النص الأدبى على الساحة المعاصرة ، كما تزدحم قطع « الشطرنج » على رقعته ، فهى تتوازى أحيانا ، وتتقاطع أحيانا ، وتتعاون أحيانا ، وتتعارك أحيانا . وهي دائما تدعى لنفسها أنها تهدف إلى تنوير « النص الأدبى » وتعلن اهتداءها - مع غيرها أو دون غيرها - إلى فهم أفضل لطبيعة هذا النص، ولفقه الأعمال الأدبية .

وبعض هذه المداخل قديم محدث ، نفض عنه العصر تراب الزمن ، وقدمه إلى الساحة النقدية ، باعتباره صوتا يوفر إجابة قوية عن كثير من الأسئلة المعلقة التى لم تستطع المداخل النقدية المستحدثة الإجابة عنها ، وأشهر مثال لذلك « المحاكاة الجديدة »، التى هى الصورة المحدثة للمحاكاة الأرسطية القديمة . وبعض هذه المداخل تاريخى النشأة، ولكنه ممتد فى الحاضر ، فهو يجد صداه فى نفوس كثيرة ، ويلوح دائما فى الأفق ، ماثلا للعيان ، ومحتلا مساحة كبيرة فى الساحة النقدية ، وأبرز مثال لذلك نظرية «الأدب الهادف » ، التى اعتورتها عوامل الضعف والقوة والشد والجذب ، من لدن « هوراس » « وسدنى » « وبن جنسون » ، حتى وصلت إلى النقاد الأخلاقيين الاجتماعيين ، أمثال «ماثيو آرنولد » ، والنقاد « الأيديولوجيين » الغلاة ، الذين هم الأتباع المباشرون «لماركس » ، « وإنجلز » ، و« ولينين » ، « وتروتسكى » ، ونقاد « الواقعية الاشتراكية» . وبعض هذه المداخل من نتاج القرن العشرين ، ذلك القرن الذى شهد نهضة حضارية « وتكنولوجية » لم يشهدها قرن من قبل ، واستحدث مداخل نقدية إلى دراسة النص الأدبى ، تعمل بإمكانات فى التحليل ، وسبرأغوار المعانى والدلالات ، لم تتح

---

(١) نشرت فى مجلة « عالم الفكر » أكتوبر / ديسمبر ١٩٩٤ .

لاتجاه من قبل ، فى أى عصر من عصور الماضى . فى قرننا العشرين احتلت هذه المداخل دائرة الضوء ، وأزاحت إلى هامش الاهتمام مداخل كانت من قبل سائدة ، وأبرز مثال لذلك مدخل « التحليل النفسى » الذى أرساه « فرويد » فى السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر ، وترك القرن العشرين مبهورا به . وتوالى تلاميذ « فرويد » المباشرون ينشرون مبادئه النفسية ، ويحاولون تطبيقها على النصوص الأدبية ، ثم جرت تعديلات وتحولات فى نقل مراكز الاهتمام لا فى أصل النظرية - على يد تلاميذ آخرين «لفرويد» أهمهم « يونج » - ثم امتد « التيار السيكولوجى » وتعرج ، حتى اتصل بمداخل أخرى، كما سيتضح فى الصفحات التالية .

ومن المداخل النقدية الحديثة ما اتجه إلى النص الأدبى مباشرة ، مؤكدا على استقلاله ، « وموضوعيته » . هنا قاد رواد « الحداثة » أمثال« رتشاردز » « وإليوت » « وامبسون » ، « و ليفيز » - الاتجاه النصى ، وأثروا فى اتجاه « النقد الجديد » ، الذى أنتج نقاده هرما من التحليلات النصية ، مثلها « بروكس » ، « وبن وارين » ، و«ألان تيت» ، « وبلاكمور » . وعلى أنقاض « الحداثة » ، و « النقد الجديد » ، نشأت مداخل نقدية أخرى ، اعتمدت على مناهج علوم إنسانية ، خارج نطاق النقد الأدبى ، ودخلت مجال النقد فى منافسة قوية للاتجاهات النقدية الخالصة ، تلك هى المداخل التى تعتمد على علم الاجتماع اللغوى - الذى تمثله آراء « سوسير » ، «وستراوس » ، «وتودروف» ، « وإكو » ، وهى « المدخل البنيوى » إلى فهم النص الأدبى ، ومدخل «ما بعد البنيوية » ، الذى تعبر عنه آراء « رونالد بارت » ، وتعبر عنه على نحو أوضح آراء « جاك ديريدا » .

وثمة اتجاه واضح فى مجال الدرس النقدى الآن إلى العودة إلى الاهتمام بنظرية الأدب ، ومحاولة الإجابة عن أسئلة أولية طالما سئلت فى الماضى ، مثل : ما الأدب ؟ وما النقد ؟ وما وظيفة الأدب ؟ وما وظيفة النقد ؟ وما حدود النقد ؟ وهذا السؤال الأخير يستثير حفيظة البعض ، فيجعله يدعو إلى « نقد بلا حدود » . [1] ولا تكتفى « نظرية الأدب » بالوقوف عند هذا الحد ، ولكنها تتجاوزه إلى البحث فى أمور نظرية واسعة أخرى « كالمدارس الأدبية » ، وعلاقة النص بالمؤلف ، « والأنواع الأدبية » ، وما إلى ذلك .

وكان من نتائج التركيز على دراسة النص الأدبى باعتباره لغة ، أن برزت اتجاهات مصقولة فى التحليل الأسلوبى البلاغى ، صنعت أساسا صالحا يسمى « فلسفة الأسلوب » ، « وفلسفة البلاغة » فى النقد الحديث . وتعنى هذه المداخل النقدية بصلب البنية الأدبية ، من ناحية تحليلية محضة ، فتعكف على عناصر بعينها فى نسيج العمل الأدبى ، مثل « الصورة » ، « ووجهة النظر » « والتوتر » ، « والتباين » ، « والمجاز و « مماثلة الواقع » ، « والمعجم » ، « والسياق » ، و« الترابط العضوى » ، «والسخرية » ، « وبناء الجملة » ، « وموسيقى اللغة » و « التوازن » - وما إلى ذلك.

كذلك كان من نتائج تطور الفكر السياسى والاجتماعى ، ونشأة «الأيديولوجيات» المختلفة ، أن اتجهت مداخل برمتها إلى دعم «الفكر الاشتراكى» و«النقد الماركسى» ، « والأدب النسائى » ، « والنقد النسائى » [٢] . ولم تتخلف الحركة النقدية المعاصرة عن الدعوة إلى وصل النقد بالتطور السريع فى علم الاتصالات ، وما أحدثه من أثر هائل على الحياة ، وتبذل محاولات كبيرة الآن لتحديد طرق استخدام « الكمبيوتر » فى تصنيف المادة الأدبية ، وفى تحليل الأدب ، بل وفى « صناعة الأدب » . وتأخذ علوم المستقبل نصيبا ملحوظا من اهتمام الدارسين فى المجال النقدى ، ويشغلهم دور النقد الأدبى المحتمل فى سياق المؤشرات التى ستكون عليها علوم السمتقبل . لقد كان السؤال يدور فى الماضى حول مكانة العمل الأدبى بين فنون الإبداع المختلفة - كالرسم والنحت والتصوير- ودار فى فترة تالية عن مكانة الأدب بين تطور الآليات المستحدثة فى فنون المسرح والسينما ، وهو يدور الآن عن مكانة الأدب بين النظم الاقتصادية المتطورة ، ونظام العالم الجديد ، ووسائل الاتصال المتقدمة ، وعلوم الفضاء [٣] .

أردت أن أقول بكل هذا إن تقديم « مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبى » للقارئ العربى ليس مهمة سهلة ، وذلك لما هو واضح من تداخل تلك المداخل وتشعبها ، ولما هو واضح كذلك من صعوبة رسم الحد الفاصل بين كثير من المصطلحات التى تستخدمها تلك المداخل ، وفى مقدمتها مصطلحا «معاصر» ، «وحديث» .

وبوسع الإنسان أن يحشد أمام قارئه كل هذه المداخل حشدا ، وبوسعه أن يكدس أمامه أفكارا وأعمالا لا نهاية لها ، ولكن ذلك لا يمكن أن يكون مفيدا ؛ فقصارى ما

يحققه - في مثل هذا الحيز - أنماط قد يكون ضررها أكبر من نفعها ؛ ذلك لأنها ستئول هي نفسها إلى نمط مدرسي ، يشكل عائقا من العوائق ، عوضا من أن يتيح فرصة للتأمل ، والنظر المفيد ، والبديل الصحيح لذلك أن يعمل المرء قدرته على الاختيار المفيد من بين المتاح الكثير ، فيبسط أمورا ، ويختزل أمورا ، ويضع أمورا في «صلب» الاهتمام ، وأمورا في «هامش» الاهتمام ، ويلقى الضوء باهرا على أشياء ، ويظلل أشياء أخرى ، ثم يثق بقارئه في جميع الأحوال . ولن أتردد في أن يكون اختياري محكوما بما أراه مفيدا ، ويحكم هذا عاملان ، الأول مدى استقرار هذا «المدخل» أو ذاك، وثبوت صلاحيته ، وفعاليته ، والثاني مدى قربه من طبيعة الأدب العربي ، ومدى الاستجابة إليه في النقد العربي المعاصر . ولن أستجيب للإغراء المتمثل في أن هذا المنهج أو ذاك هو «آخر صيحة» في عالم النقد ، أو أميل بالكلام إلى جانب النقد «الصحفي اليومي» .

(ب)

هل الطبيعة هي «الأصل» ، والفن «محاكاة» لها ، أو الفن هو «الأصل» ، والطبيعة «محاكاة» له ؟ أما «أرسطو» فقال بالفكرة الأولى ، وكان ذلك في القرن الرابع قبل الميلاد ، وأما «وسلر» «ووايلد» ، وأصحاب مدرسة «الفن للفن» جميعا فقد قالوا بالفكرة الثانية ، وكان ذلك في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي . وهذه القضية - في أصل الفن - تحتاج إلى قدر من التفصيل ، ولا يفيد فيها أن نقول إن لكل وجهة نظر، وننهي المسألة عند هذا الحد .

ينتمي أرسطو إلى تاريخ معرق في «الميثولوجيا» و «الأسطورة» ، وينتمي أصحاب الفكرة الثانية إلى عصر «علمي نقدي» ، كانت الطبيعة لدى «أرسطو» هي الأم، التي هي مصدر الأمن والخوف ، والرضا والغضب ، وكل الأمور المتقابلة ، التي تولد المفارقة ، التي هي بذرة الإدراك الفني ، وكان الفن هو الذي يصور تلك الطبيعة بكل جوانبها : معترك الحياة ، كما هو الحال في «محاكاة» الحروب في ملحمتي «الإلياذة» ، «والأديسة» «لهوميروس» وماوراء الحياة المادية من شئون العالم الآخر كما هو الحال في أعمال «إسخيلوس» «ويوريبيديس» ، والتعالي على الحياة المادية بإدراك

معنى الرمز فيها ، كما هوالحال فى «المحاكاة» الكائنة فى بعض أعمال «أرستوفانيس»، والحياة الشعورية الداخلية عند الإنسان ، كما هو الحال فى تصوير عواطف الرغبة والطمع والضعف عند «أوديب» «سوفوكليس» . وكان واضحا فى معنى «المحاكاة» الأرسطية أنهالا تتعلق بالجانب المادى المحسوس من الطبيعة ؛ الأشجار ، والجبال ، والمياه ، والوديان ، قدر تعلقها بالجانب الإنسانى ، المتمثل فى سلوك الناس وأفعالهم . ولذلك جعل «أرسطو» «الفعل الإنسانى» قلب العمل الفنى ، وجعل المنظر الطبيعى إطارا خارجيا ، يتحرك فيه الناس الذين يقومون بهذا الفعل . (٤) فإذا انتقلنا إلى الفكرة الثانية ، وجدنا أن الهجوم على الطبيعة كان مركزا على جانبها المادى ، أى على «المشاهد الطبيعية» ، لا «الأفعال الطبيعية» ، وهذا واضح من النص التالى ، الذى أسوقه من كلام «أوسكار وايلد» وبخاصة فى المثال الذى يستشهد به فى نهاية النص :

«إن الطبيعة ليست هى الأم العظيمة التى حملتنا فى بطنها. إنها- على العكس- من صنعنا . إن الإنسان لا يرى «الشىء» إلا إذا رأى عنصر «الجمال» فيه ، وعندئذ فحسب يوجد هذا الشىء بالنسبة له ، فالناس مثلا يرون ضباب لندن ، لا لأنه موجود فى واقع الحال ، ولكن لأن الفن (الشعر والرسم) هو الذى صنع ذلك الوجود الجمالى الساخر للضباب فى لندن . ولعل الضباب كان هناك منذ الأزل ، ولعل أحدا لم يره ، ولم يعلم عنه شيئا على الإطلاق ، حتى جاء الفن فاخترعه اختراعا» (٥) .

ويبدو لى - بعد النظر فى تاريخ فكرة «المحاكاة» الأرسطية - أن «وسلر» ، و«وايلد» وأتباعهما ، لم يكونوا يهاجمون الفكرة الأرسطية الأصلية ، وإنما كانوا يهاجمونها فى صورتها التى آلت إليها على عهدهم فى أواخر القرن التاسع عشر . لقد جردت الفكرة الأرسطية فى مجرى التاريخ من لبِّها ، وركّز الأتباع على جوانب فى الموضوع كانت هامشية على عهده ، فعاملوها على أنها لب الموضوع (وهى الطبيعة الخارجية) ، وأهملوا الجوانب الجوهرية المتصلة بالسلوك البشرى ، أو «الفعل البشرى» ، فجعلوها هامشا . والشىء الذى ينبغى أن يلفت إليه النظر أن فكرة أن الفن «محاكاة» للطبيعة بقيت تحكم مفهوم الفن ، كائنا ما كان معنى هذه الطبيعة . (٦)

ولا تزال فكرة «المحاكاة» تلقى اهتماما شديدا فى النقد المعاصر ، ومن الطبيعى أن تعرض فى ثوب معدّل ، ولكنها أحيانا تعرض فى ثوبها الأصلى «الأرسطى» ، وقد

جعلها الناقد الواقعى الماركسى «أريخ أورباخ» عنوانا لكتاب شهير من كتبه ، وهو كتاب له أثر كبير فى المناقشات الجارية حول معنى تمثيل الأدب للواقع . وليست قيمة نظرية «المحاكاة» قيمة تاريخية ، وإنما قيمتها «آنيَّة» ومستمرة ؛ فهى أساس من أسس شرح علاقة الأدب بالواقع ، وشرح معنى الصدق الفنى ، ومعنى التصوير الأدبى ، وما إلى ذلك من المفاهيم ذات الأهمية البالغة فى النقد الأدبى . يقول (جلبرت مورى) فى البرهنة على مشروعية تفسير مسرحيات «شيكسبير» (أو بعضها على الأقل) على أساس من فكرة «المحاكاة» ما يلى :

«عندما كتب «شيكسبير» «هاملت» صنع شيئا ما ، شيئا لم يكن له وجود من قبل . وقد أثبتت الأيام أن هذا الشىء الذى صنعه «شيكسبير» بكتابة «هاملت» كان مهماً للغاية . لكن ، ما هو هذا الشىء الذى صنعه شيكسبير ؟ هل هو شخصيات حقيقية؟ هل هو جرائم حقيقية ؟ هل هو آلام حقيقية ؟ وهل يمكن أيضا أن يقال إن قتل النفس الوارد فى المسرحية عملية «انتحار» حقيقية ؟ الجواب بالنفى بالطبع ، ولكن الذى صنعه «شيكسبير» مسرحية حقيقية ، أى أشعار حقيقية إنه لم يصنع ملوك الدنمارك، ولا الأشباح ، ولا الجرائم ، ولكنه «حاكاها» ، أو «مثّلها» فحسب . وجريمة القتل التى صنعهالم تكن جريمة قتل «حقيقية»، ولكنها كانت « محاكاة » قتل ، «لمحاكاة ملك».[٧]

على هذا النحو يكون مقبولا ومقنعا أن نفسر العمل الأدبى المعاصر على أساس من نظرية «المحاكاة» ، فالمسرحية «محاكاة» ، وتمثيل لأفعال الناس ، وشخوصها التى تتحرك فيها وتتكلم على خشبة المسرح ، «محاكاة» ، و«تمثيل» للشخوص التى تتحرك وتتكلم فى واقع الحياة . ومعنى هذا أن الفن ليس سوى «محاكاة» ، فالشاعر مثلا يعيش تجربته ، ولكنه حين يكتبها شعرا لا ينقلها كما هى (إذ كيف يكون النقل الحرفى ممكنا؟ وإذا أمكن فكيف يكون أدبا؟) وإنما يمثلها ، أو يحاكيها ، فتصبح التجربة الفنية محاكاة للتجربة الواقعية . ولما كان الشاعر يعيد على نحو مقصود التعبير عن التجربة فى القالب الأدبى ، اعتبرت هذه التجربة تجربة جديدة . وعلى سبيل المثال ، إذا التحم شخص مع ذئب فى معركة بالأمس ، وجلس اليوم يكتب قصيدة عن هذه المعركة ، فهو يعود فنيا إلى هذه المعركة ، أو بعبارة أخرى ، يعيد صياغة تلك المعركة ، فتصبح معركة

فنيـة . ولا يمكن أن نقول إن «المعركة - الحادثة الواقعيـة» ، «والمعركـة - القصـيدة الشعرية» شىء واحد . إنها تشبهها ، ولكنها ليست هى هى ، وقصارى ما يمكن قوله أن الثانية «محاكاة» للأولى . ذلك أنه إذا كان هذا الشخص نفسه يعد لشجار آخر مع هذا الذئب غدا ، وجلس اليوم يكتب قصيدة عن هذا الشجار المتخيل ، فمن الواضح أن هذه القصيدة «محاكاة» شجار ؛ إذ كيف يكون شيئا حقيقيا مالم يقع بعد» . (٨)

(جـ)

البحث فى علاقة العمل الأدبى بالعالم الداخلى للمؤلف أمر قديم ؛ فقد تكلم «أفلاطون» عن «الإلهام الشعرى» فى محاورة «الإيون» ، وقدم «كوليردج» نظرية شبه كاملة فى معنى الخيال الشعرى . والواقع أن الحديث عن العالم الداخلى للإنسان ، وصلته بالإبداع الأدبى ، لم ينقطع فى أى وقت من الأوقات . ولكن الذى أعطى هذا العالم معناه الكامل ، وحدد معالمه على نحو منهجى منظم ، وحرّر المصطلحات المتعلقة به ، وقدم معالم طبقات النفس ، وشرح طريقة عمل الدوافع الداخلية ، وأحدث الثورة الحديثة فى صلة الإبداع بالنفس الإنسانية ، هو «فرويد» - ثم من جاء على طريقه دون شك . وغنى عن القول إن «فرويد» لم يكن ناقدا أدبيا ، ولا صاحب نهج بذاته فى نقد الأدب ، ولكن أفكاره المتعلقة بعالم النفس ، وطريقة الإبداع ، وتفسير الأعمال الأدبية على أساس من فهم عالم النفس ، هى التى جعلت من الحديث عن «المدخل النفسى» (السيكولوجى) فى النقد الأدبى الحديث أمرا ممكنا ، كما جعلت منه نهجا ، له حدوده ، وطرق البرهنة عليه، وأدواته المعروفة فى التحليل والتعليل .

حين كان القرن التاسع عشر يلفظ أنفاسه ، نشر «فرويد» كتابه الشهير : «تفسير الأحلام» (١٩٠٠م) . وقد احتوى الكتاب على نظريته «السيكولوجية» التى يمكن إجمالها فى عناصر ثلاثة متضافرة :

١ - إن ثمة منطقة فى النفس الإنسانية تقع وراء المنطقة الواعية (التى هى الذاكرة والأحاسيس) يمكن أن نسميها منطقة «اللاوعى» . ونحن لا نعيها ، ولكنها موجودة ، وهى منطقة مؤثرة فى منطقة «الوعى» على نحو دائم ، وحاسم .

٢ - إن عالم النفس محكوم بمجموعة من العناصر الفعّالة النشيطة التى يمكن أن نسميها «العُقد والدوافع» .

٣ - إن أقوى هذه الدوافع هو الدافع الجنسى ، وهو يعمل بصفة نشطة منذ لحظة الميلاد ، وبخاصة فى صيغته التى يسميها «فرويد» عقدة أوديب» .

كان موقف «فرويد» من عالم الأدب موقفا واضحا منذ البداية ؛ فقد قال إن الذى يخرج عالم «اللاوعى» إلى حيز الوجود فى الأدب ليس عالم النفس ، وإنما هو الأديب ذاته ، وكل ما يفعله عالم النفس أنه يصف عمل الأديب . لكن «فرويد» رأى فى عالم الإبداع الأدبى خير عون له على الوصول إلى نظريته الخاصة بعالم «اللاوعى» ، والتماس الأدلة على وجودها ، والدفاع عنها . وقد استعان على كل ذلك بتحليل أمثلة من أعمال «شيكسبير» ، وبخاصة تلك التى عنى فيها الشاعر بارتياد العالم النفسى لشخصياته ، كما استعان بما صوره «جوته» من عالم النفس فى قصة «فاوست» . ولم يقتصر «فرويد» على اتخاذ الأعمال الأدبية وسيلة لشرح محتويات عالم النفس ، وتنظيم عناصره ، وإنما اتخذها كذلك مادة يستعين بها على استخلاص النتائج العلاجية التى توخّاها بصفته طبيبا نفسانيا . (٩)

فى عالم «اللاوعى» - بالمعنى «الفرويدى» - تختزن التجارب البعيدة التى يراد لها أن تنسى ، وهى يراد أن تنسى لأنه لا يمكن التعبير عنها ، وهى لا يمكن التعبير عنهالأن المجتمع لا يمكن أن يقبل ذلك . لكن هذه التجارب لا تلبث أن تبحث لها عن قناع تظهر به ، فتتخذ الأحلام مجالالظهور هذه «الممنوعات المقنّعة» . فى هذه النقطة نرى الصلة بين العالمَيْن النفسى والأدبى ؛ فإذا كانت تجارب النفس المكبوتة تسعى إلى الظهور من خلال الأحلام ، فإن الأخيلة والأوهام لدى الكاتب المبدع تسعى إلى الظهور من خلال القوالب الأدبية . وهكذا يحقق الأديب المبدع إنجازا مذهلا ؟ لأنه يظهر فضله على غيره من «المكبوتين» بقدرته على التعبير عن «كبته» بطريقة مقبولة ، بل شائقة ، يسعى المجتمع إلى معرفتها ، وينجذب إليها ، ويشجع عليها . والأديب المبدع يشبه الطفل - عند «فرويد» - فى أنه يخلق لنفسه عالما من الوهم ، ويعامله بغاية الجدية والاهتمام، ويودعه كل مالديه من عاطفة ، ويفصله عن العالم الواقعى المحسوس ، وكذلك يفعل الطفل فى لعبه . (١٠)

ساعد على إحكام الصلة بين النظرية «السيكولوجية» والأدب أن كثيرا من كتّاب «الحداثة» جعلوا أسلوبهم الأساسى فى التصوير ارتياد العالم النفسى لشخصياتهم ، وكانوا يفعلون ذلك لأول مرة ، بعد أن كان ارتياد هذا العالم من قبل جزئيا ، أو فى لمحات ، وأشهر هؤلاء «جويس» ، و«مان» ، و«بروست» ، «ولورنس» . وليس من المهم أن يكون هؤلاء قد اطلعوا على أعمال «فرويد» ، أو تأثروا به على نحو مباشر ، ولكن المهم أنهم سعوا إلى تصوير الحقيقة عن طريق عرض الشخصيات من الداخل ، واختزال العالم الخارجى إلى أقصى درجة ممكنة ، وتسليط الضوء على ذلك العالم غير المرئى ، وجعله مناط الوعى بالعالم الخارجى وتفسيره . وقد تم المزج بين «الفرويدية» ، و«الحداثة» فى الأدب ، عن هذا الطريق ، فكوّنا معا أساسا متينا للثورة على العالم التقليدى فى مفهوم تصوير الحقيقة ، الذى كان سائدا فى القرن التاسع عشر . ونظرة مقارنة إلى أعمال «بلزاك» ، و«أبسن» ، و«موباسان» ، فى جانب ، ورواية البحث عن الزمن الضائع «لبروست» أو «يوليسيس» «جميس جويس» ، أو «أبناء وعشاق» «للورنس» ، فى جانب آخر ، توضح ذلك كل التوضيح .

بوفاة «فرويد» سنة ١٩٣٩ طغى الجانب «الأدبى» من نظريته على الجانب «العلاجى» ، وأصبح الاتجاه إلى تحليل الشخصيات الأدبية - من الوجهة النفسية - نهجا معتمدا فى النقد الأدبى ، وقد اتسع مجال المادة الإبداعية المتناولة فى هذا المجال ، فشمل النثر ، بعد أن كان مقصوراً على الشعر ، والملاحظ أنه - فى مجرى الزمن - كان ثمة تعديلات تطرأ على المنهج «الفرويدى» فى تحليل الأدب ، وكانت هذه التعديلات غالبا ما تميل إلى «تطعيم» الجانب «السيكولوجى» بعنصر أدبى تحليلى . هكذا تناول الناقد الأدبى السيكولوجى بروك أعمال «مارك توين» من خلال عنصرى «الإحباط والمرارة» ، مستخدما نظرية «فرويد» فى التفسير ، ومطعما إياها بتحليلات أدبية لغوية تثير الإعجاب ، وهكذا - أيضا - تقدم ناقدان «سيكولوجيان» - هما «ليونيل تريلنج» وأدموند ولسن - بنظرية «سيكولوجية» نقدية متماسكة ، تجلت بصفة خاصة فى كتاب «الجرح والقوس» لأدموند ولسن ، الذى أبرز عالم «اللاوعى» الإنسانى ، بصفته المصدر الغنى للتحليل الأدبى ، ثم اتسع نطاق هذه النظرية ، وبخاصة عندما حللت على أساسها أعمال أدبية لها شهرتها ، كأعمال «جويس» ، و«توماس مان» ، و«كافكا» .

بقى المنهج «الفرويدى» متربعا على عرش التحليل النقدى ، ولم يصادف تحديا أكبر من التحدى الذى واجهه به «كارل يونج» - وهو معدود من تلاميذ «فرويد» - فقد نقل محور الاهتمام من الدوافع النفسية المتعلقة بالجنس - كما يراها «فرويد» - إلى دوافع أخرى ، سماها «يونج» «اللاوعى الجمعى» لقد جعل «يونج» الدافع الرئيسى جمعيا لا فرديا ، وهو رد فعل عام ، مبنى على موقف نموذجى ، يعود بجذوره إلى ما قبل التاريخ ، وما قبل ذاكرة الإنسان . وهكذا يرتبط التفسير الأدبى بمعنى أسطورى فى عقل الجماعة ، لا بموقف جنسى فردى فى نفس الأديب . (١١)

من أهم المظاهر التى ترتبت على شيوع المنهج «السيكولوجى» فى النقد الأدبى التعويل العظيم على شخصية المؤلف ، وإعطاؤها أهمية كبيرة فى تفسير العمل الأدبى الذى يكتبه ، وتقدير قيمته . وقد ترتب على ذلك خروج اتجاه نقدى كامل إلى حيز الضوء هو الاتجاه «البيوجرافى» . وهو اتجاه يقوم على التسليم بالصلة العضوية (التى لا تنفصم) بين حياة الأديب وأدبه ، ووجوب رؤية أحدهما فى ضوء الآخر . وهذا النهج يعنى بأمور فى مقدمتها البحث فى طريقة عمل ذهن الكاتب ، وكيفية اكتمال التجربة الأدبية لديه ، وفى عملية الإبداع الأدبى ذاتها ، وما تحفل به نفس الأديب من عالم ، يعى بعضه ولا يعى بعضه الآخر ، ومدى تأثير صفاته المكتسبة والموروثة على أدبه ، وتأثير كل ذلك على حياته السلوكية ، ثم أثر كل ذلك على إنتاجه الأدبى ، فهذا النهج ذو شقين، يتحركان فى مرونة بين تحليل نفس الأديب ، وتحليل أدبه ، برؤية كل منهما فى ضوء الآخر ، واعتبارهما - كما يقال - وجهين لعملة واحدة . (١٢)

كان من المشكلات التى واجهها النقد «السيكولوجى» أنه يجعل مجال اهتمامه الرئيسى منطقة فى النفس لا يعيها المؤلف ذاته تلك المنطقة التى لا تعبر عنها اللغة صراحة . ويزيد هذه المشكلة تعقيدا أن الأمر قد يصل إلى الحد الذى ينفى فيه المؤلف التفسيرات التى يقدمها الناقد . على أن هناك مشكلة أخرى هى أن الناقد «السيكولوجى» يصر على تفسير واحد للعمل الأدبى ، هو التفسير المعتمد على تلك الطبقات العميقة فى نفس المؤلف ، وهو بذلك يختزل صورة العمل الأدبى فى بعد واحد من الأبعاد التى يمكن أن تحتملها هذه الصورة ، وعلى ذلك فهو يضيّق من دلالة العمل ، عوضا عن أن يوسع منها . وعلاوة على ذلك كله ، يلاحظ أن «المدخل السيكولوجى»

لايقاوم الإغراء الذى يجعله يذهب فى بعض الأحيان بعيدا جدا فى تفسير العمل الأدبى. والمثل الذى يضرب لذلك ما فعله «أدموند ولسن» فى كتاب «الجرح والقوس» وذلك حين لم يجد تفسيراً لتصرفات «أليكترا» ، و«أنتجونة» أفضل من القول بأنهما تعانيان من انفصام فى شخصيتيهما . وأنت إذا حللت الأمر هذا الحل - متصورا أنك اهتديت إلى التفسير الصحيح - كنت قد بسّطت المسألة كلها تبسيطا مُخلاً فى واقع الحال . وإذا كان كل سلوك لا نهتدى فى تفسيره إلى وجه مقنع نذهب فيه إلى القول بأن صاحب هذا السلوك مختل عقليا ، نكون قد ساوينا فى الدلالة بين كل التصرفات ، ويكون النقد الأدبى قد قصّر - نتيجة لذلك - فى وظيفته الأساسية ، وهى البحث عن معنى العمل الأدبى ، ذلك الكيان المعقد ، الشرود ، ذو الطبيعة المرنة ، القابلة لألوان متعددة من الدلالات . وعلى ذلك يكون الإصرار على الاختيار «السيكولوجى» ، فى تحليل العمل الأدبى ، هو أزمة هذا المنهج برمته . (١٣)

لم يكن غريبا أن يخضع المدخل «السيكولوجى» لمراجعة جذرية مستمرة منذ أواخر السبعينات ، وذلك طلبا لحل مشكلاته المتراكمة . وقد أخذت هذه المراجعة على عاتقها طلب المرونة فى الحركة الواضحة من «الشخصية الأدبية» ، إلى «اللغة الأدبية» ، وكان المفكر الفرنسى «جاك لاكان» أشهر من بدأ هذه المراجعة ، وسرعان ما اتسع نطاق هذا الأمر خارج فرنسا . وقد اتخذت هذه المراجعة لنفسها اسم «النفسية - البنيوية» ، وفيها تربط اللغة بالعمليات النفسية ربطا عضويا ، فلا يصبح دورها مقصورا على تمكين الناس من «الكلام» ، أو «التفاهم» بل وتمكينهم من «التفكير» كذلك . وهذا يعنى التسليم بأنه لا يوجد فكر سابق على وجود اللغة ، كما يعنى القول بأن منطقة «اللاوعى» عند الإنسان - وفيها كل عالمه النفسى الخفى - إنما تتكون جميعها عن طريق اللغة . هكذا نجح «لاكان» وأعوانه ، وتابعوه ، فى تحويل قدر كبير من الاهتمام من النفس إلى اللغة، ومن ثم نجحوا فى إيجاد جوّ ملائم للتعاون بين «المدخل السيكولوجى» ومداخل أخرى معاصرة فى نقد الأدب ، أبرزها «تفكيكية» ديريدا ، وهكذا بدا أن «المدخل السيكولوجى» على استعداد للتخلى عن طابعه التقليدى ، والعمل ضمن السياق الحضارى العام ، الذى يجعل اللغة بجميع جوانبها ، من المعجم ، إلى الدلالة ، إلى البلاغة الحديثة ، إلى الأسلوبية ، إلى علم الرموز والعلامات ، نقطة البدء فى تناول النص الأدبى ، ونقطة الاستمرار فى تحليله ، واصلا من خلال ذلك إلى كل ما يحمله النص من مغزى ، فلسفى ، أو اجتماعى ، أو نفسى ، أو أدبى . (١٤)

(د)

تمثل «الواقعية» - بمعناها المتنوع الواسع - مدخلا أساسيا من مداخل النقد الأدبى الحديث لدراسة النص الأدبى . وهى - فى الأساس - المقابل الرئيسى لكل النظريات التى تربط النظر إلى النص الأدبى بالعالم الداخلى النفسى للمؤلف ، فإذا كانت النفسية الفردية تعود بجذور العمل الأدبى إلى ذات مبدعة (ومن ثم إلى ذات قارئة) ، فالواقعية تعود به إلى عالم يقع خارج عالم النفس ، وهو عالم الأشياء ، والأفكار ، والعوامل الفعالة ، فى تكوين الواقع الخارجى . وإذا كان العمل الأدبى ينشأ فى ذات مبدعه ، فإنه وصاحبه - عند «الواقعيين» - من نتاج الواقع ، فالنظرة «الواقعية» تعود بكل فكر ، وكل عاطفة ، وكل سلوك ، وكل شىء ، إلى مرجع أوسع وأشمل من كل ذات مفردة ، ومن كل نفس واحدة ، ومن كل عالم ، واعٍ أو غير واع ، لا تدركه الحواس .

وهناك نظريات ترى أن الأدب يتجه بطبيعته دوما نحو «الواقعية» ، وكأن ثمة عناصر فعّالة فى صلب تكوينه ، تدفع به على نحو شبه حتمى - من غير الواقعى «إلى الواقعى» . كان الأدب قديما يصور الآلهة ، معبرا عن عصر أسطورى «ميثولوجى» ، ثم تحرك - حركة ضرورية - نحو «الواقعية» فى العصور الوسطى ، فاحتفل بالطبقات العليا الحاكمة «الأرستقراطية» ، واعتبر هذا دفعة كبيرة فى الخروج من «غير الواقعى» إلى «الواقعى» . وفى العصور الحديثة ، خطا خطوة هائلة - ولكنها ليست نهائية بطبيعة الحال - إلى عالم أوساط الناس ، فصور حياة هؤلاء الناس ، ومؤسساتهم ، فى محال البيع العامة ، وفى المصانع الصغيرة ، وفى بيوت المال المتواضعة ، وصور حركة الحياة العادية ، واحتكاك الناس وسلوكهم اليومى . وقد جعل بؤرة اهتمامه ، فى كل ذلك ، المشكلات الصغيرة ، مُزيحا بذلك مشكلات - كانت من قبل تعد كبيرة - إلى هامش الاهتمام . (١٥)

كان الولوع بالواقع الخارجى بكل تفاصيله هو الهدف الذى توخته «الواقعية الأدبية» ، كما تسمى نفسها أحيانا ، أو «الواقعية النقدية» كما تسمى نفسها أحيانا أخرى ، وكان العمل الأدبى يجود على قدر ما يذكرنا بالواقع ، أو - على الأقل - على قدر عدم تناقضه مع قوانين الواقع التى نعرفها ، والتى تحكم حركة حياتنا اليومية . وقد

طغى هذا المفهوم - عند «الواقعيين» - على فنون الأدب كلها ،حتى فن الشعر (مع أنه فن «الخيال» القديم) ، واعتبرت الفنون النثرية ، كالمسرحية ، والرواية ، والقصة القصيرة، مدينة بوجودها ذاته لطبيعتها الواقعية . ويحكى «ريلكه» قصة طريفة تعكس وجهة نظر القرن الماضى فى معنى «الواقعية الأدبية» ، وهى قصة أديب من هذا القرن ، قضى وقتا طويلا يعلم ممرضة فى مستشفى كيف تنطق كلمة من الكلمات نطقا صحيحا ، ثم يعلق «ريلكه» على ذلك قائلا : «كان شاعرا ، لذا فقد كره كل ما يمت بسبب إلى كلمة «تقريباً» . (١٦)

تلك هى «الواقعية» ، بمعناها الأدبى ، أو النقدى ، أو بمعناها الأوروبى - الأمريكى كما انتهت إليه . وهى «واقعية» لم تكن تتوانى عن التصدى لكل المفاهيم البالية ، ومحاربة كل ما هو قديم . وقد مكنت لنفسها فى جبهتين على وجه الخصوص ، الأولى إعلان العداء لكل ما هو عاطفى ، أو مثالى ، أو «رومانتيكى» ، والثانية تبنى أسلوب نثرى فى التعبير الأدبى يهدف إلى تحقيق أكبر قدر من «مطابقة الواقع» . وقد انتشرت هذه «الواقعية» فوصلت إلى أمم كثيرة فى العالم ، وأصبح مشروعا أن تسمى «بالدولية» . ولأنها كذلك أصبح مشروعا كذلك التسليم بأننا نواجه «واقعيات» لا «واقعية» واحدة ، وأننا نواجه فروقا فى الواقعية «بين» «كاتب واقعى» ، « وكاتب واقعى» آخر ، بل بين مدخل واقعى نقدى ، «ومدخل واقعى نقدى» آخر ، وهكذا أمكن التمييز الواضح بين «واقعية» أعمال «بلزاك» ، «وواقعية» أعمال «زولا» ، «وواقعية» أعمال «جورج إليوت» ، «وواقعية» أعمال «ديكنز» ، «وواقعية» أعمال «هنرى جميس» ، «وواقعية» أعمال «دريسير» ، «وواقعية» أعمال «تولستوى» ، «وواقعية» أعمال «دستيوفسكى» ، «وواقعية» أعمال «برانديس» ، «وواقعية» أعمال «أبسن» . إنهم جميعا واقعيون ، من حيث إنهم يتجهون إلى القارئ العادى ، ويهتمون ببناء الشخصية العادية ، ويصورون الشخصية وهى تضطرب فى أحداث الحياة العادية ، أو بعبارة «رينيه ويليك» : «يصورون الحقيقة الموضوعية الماثلة تصويرا موضوعياً» (١٧) ، ولكنهم يختلفون فيما بينهم بعد ذلك ، فى أسلوب تصوير تلك «الواقعية» .

كان هدف «الواقعية» تصوير كل جوانب الواقع بطبيعة الحال ، ولكن ذلك لم يكن يعنى أن كل عمل واقعى بذاته لابد أن يصور كل نواحى الحياة الواقعية ، أو أن كا

أعمال أديب مفرد لابد أن تصور كل نواحى الحياة الواقعية . لقد كان تصوير كل نواحى الحياة هدفا مشتركا تسعى إليه «الواقعية» بصفتها وسيلة أدبية لتمثيل الحقيقة . وكان تصوير أحوال الطبقات العادية يتم فى أحوال كثيرة من خلال نقد أحوال الطبقتين الوسطى والعليا ، كما كان الجانب الأليم - بصفة خاصة - يحظى من أحوال الطبقة العادية بكل الاهتمام ، فلم يكن من عمل الكاتب «الواقعى» أن يخلع أى نوع من أنواع الخيال على أحداث الواقع ، بغية تجميلها ، أو التخفيف مما هى عليه من بشاعة ، أو قبح ، أو إيلام. وكانت «الواقعية» تفعل ذلك دائما بدعوى تصوير الأمور على «حقيقتها» ، ولأنها كانت فى أساسها «واقعية نقدية» . كانت تريد أن تصور «الواقع» على «طبيعته» وقد برزت هذه النقطة «الطبيعية» فى أعمال «الواقعيين» حتى اختلطت «بالواقعية» فى المفهوم ، وتبادل المصطلحان المواقع فى تطور تاريخ النقد الأدبى .

حرصت «الواقعية النقدية» فى مسيرتها على أمور من أهمها تفادى كل ما من شأنه أن يوحى «بعدم الإمكان» ، حتى ولو كان ممكنا فى واقع الحال ، ذلك أنه لا فائدة ترجى من تصوير الواقع على نحو لا يضع القارئ فى صلب هذا الواقع ، وفرق فى التأثير بين إمكان حدوث الشىء فى واقع الحال ووقوعه ضمن سياق أدبى ، تتضافر فيه عناصر فكرية وأسلوبية وشعورية كثيرة . وقد يكون حدوث الشىء بذاته أمرا ممكنا ، ولكن تصويره فى الأدب بطريقة غير «واقعية» يجعله بعيدا عن الإمكان . وعند هذه النقطة لا يسع القارئ إلا أن يستحضر فى الذهن ما قاله أرسطو فى أمر «المحاكاة» من أن المستحيل (واقعيا) الممكن (فنيا) أفضل من الممكن (واقعيا) المستحيل (فنيا) ، كذلك حرصت «الواقعية» على تفادى الأساليب المفتعلة فى تصوير الواقع ، حتى لو كان هذا التصوير يساعد على إبراز الواقع بطريقة أوضح مما لو استخدمت فى تصويره الأساليب الطبيعية . وبذلك سادت «الطبيعية الهادئة» لا «الواقعية الصارخة» أعمال الواقعيين الكبار .

من أبرز القضايا التى يناقشها «المدخل الواقعى» فى نقد العمل الأدبى قضية لغة العمل الأدبى ، وهى مشكلة تتناول من وجهين ، الوجه الأول يتصل بنوع اللغة التى يستخدمها هذا العمل حتى يحقق معنى كونه عملا واقعيا ، والوجه الثانى يتصل بالمواءمة اللازمة التى يقوم بها الأديب بين استخدام لغته الخاصة ، «والإيهام» فى الوقت

ذاته بأن هذه اللغة هى نفسها اللغة التى تستخدمها شخصيات العمل الأدبى فى حياتها الواقعية . فى الناحية الأولى ، لم يكن خافيا على الأديب «الواقعى» ، أو الناقد «الواقعى» فى أية مرحلة من المراحل ، أن ثمة فروقا واضحة بين لغة العمل الأدبى الواقعى ، ولغة الناس فى واقع الحياة ، وأنه من المستحيل لذلك - بل إنه لمن غير المطلوب - أن يستخدم الأديب ذات اللغة التى يستخدمها الناس فى حياتهم الفعلية . وعلى ذلك يكون معنى «واقعية» اللغة فى العمل الأدبى ليس محاكاة لغة الواقع الخارجى الذى يصوره العمل الأدبى ، وإنما عدم وضوح التناقض بين هذه اللغة ولغة الطبقة التى يفترض أن يصورها هذا العمل . وفى الناحية الثانية كان ضمير الغائب هو السلاح الفعال الذى يستخدمه الأديب الواقعى ليختفى وراءه ، جاعلا الشخصية تظهر فى العمل، وتتطور أمام عين القارئ ، على نحو ينسيه أنه أمام لغة هى من صنع الكاتب المنشئ ، مع أنه - فى واقع الحال - من صنعه فعلا . ولقد ساعد هذا الأسلوب على جعل القارئ يتابع قراءة العمل الأدبى على أنه صورة موضوعية ، تتكامل أمامه ، متأثرة بعناصرها الذاتية المستقلة . (١٨)

على أن تحولا جذريا طرأ على معنى «الواقعية» وأهدافها منذ أوائل القرن ، وذلك نتيجة للأثر الكبير الذى أحدثته آراء «ماركس» وإنجلز ، «ولينين» «وتروتسكى»، فى السياسة ، والاقتصاد ، وتفسير التاريخ وصراع الطبقات فى المجتمع . ولقد كان من أثر هذه الآراء على وظيفة «الأدب الواقعى» فى البداية - أن جعل هذا الأدب فى خدمة نشر أفكار هؤلاء «غير الأدبية»، أما التحول فى «النظرية النقدية» الواقعية فقد تم حوالى منتصف العقد الرابع من القرن ، حين قدم مؤتمر «كل الكتاب الروس» مصطلح «الواقعية الاشتراكية» سنة ١٩٣٤ . لقد بدا معنى المصطلح الجديد مختلفا كلية عن معناه القديم ، وذلك لأنه كان مرتبطا بأفكار «ماركس» «الأيديولوجية» ، ومرهونا بالدعاية لهذه الأفكار ، بمعناها الذى كان سائدا فى الفترة «الستالينية» . هنا تقرر معنى «الواقعية الاشتراكية» فى الأدب على أنه وجوب أن يتعامل هذا الأدب مع قضية الصراع الطبقى ، ويتبنى دائما صوت الطبقة العاملة ، وأن يكون الكاتب نفسه دائما من أبناء هذه الطبقة ، وعليه أن يعمل على إحساس القارئ بالمجتمع الذى يحكمه الصراع الطبقى ، وأن يحفزه على المشاركة فيه (١٩) . وهكذا لم يعد المدخل الأدبى الملائم للأدب - عند هؤلاء - «واقعيا» بل أصبح «واقعيا اشتراكيا» . ومن المهم هنا التأكيد على أن

مصطلح «الواقعية» يختلف عن معناه الذى كان سائداً فى القرن التاسع عشر ، فبعد أن كان يعنى هناك الواقع الخارجى ، بتفصيلاته جميعا ، محققا بذلك معنى الكلمة اللغوى ، أصبح يعنى قوى بعينها فى المجتمع وهى القوى الاجتماعية والاقتصادية كما يحددها «ماركس» ، وعلى هذا اختزل المعنى ليصبح فى خدمة الاتجاه «المذهبى» الخاص . أما المصطلح الآخر «الاشتراكية» فقد زاد معناه من تباعد معنى «الواقعيتين» (النقدية والاشتراكية) ، ذلك لأن معنى المصطلح الجديد لم يقصره على معنى المجتمع «الماركسى» فحسب ، بل أوجب على الأدب كذلك أن يكون له هدف مستقبلى ، هو نشر الأفكار الاشتراكية والمساعدة الواعية المقصودة على تذويب الفوارق الطبقية ، وتوجيه الصراع الطبقى برمته نحو نصرة الطبقة العاملة ، وحسم الصراع لصالحها ، بحيث يصبح المجتمع فى النهاية طبقة واحدة ، هى هذه الطبقة . (٢٠)

لم يدم التمسك بمفهوم «الواقعية الاشتراكية» على الطريقة «الماركسية» التقليدية طويلا ، فسرعان ما بدأت فيه التعديلات والتوجيهات ، والتأويلات ، وذلك إلحاقا له بركب العصر المتغير ، وجعله مقبولا من المناهج النقدية الأخرى المصطرعة فى العالم . ولم يتخل هؤلاء الموجهون المتأولون عن الهدف «الأيديولوجى» الأصلى ، وإن أصبحت بصماتهم الإصلاحية مع الزمن واضحة ، ومن الممكن أن نطلق على هؤلاء «المصلحين» اسما واحدا هو «الشكلانيون الروس» ومع ذلك تظل آثارهم متفاوتة تفاوتا كبيرا . يقول أحدهم - وهو «ميدفيديف» - فى كلام مبكر نسبيا : «إن على الشاعر النهوض بمسئوليته الاجتماعية ، ولكنه ، لكى يفعل ذلك لابد أن يترجم هذه المسئولية إلى لغة الشعر ذاتها ، أى أنه لابد أن يجعل من المشكلة الاجتماعية مشكلة شعرية ، تحل بواسطة الأدوات الشعرية ذاتها» ولقد بذل هؤلاء «الشكلانيون» محاولات مضنية للتقريب بين المحتوى «الأيديولوجى» والشكل الفنى ، وأخذ الشكل يتحدد لديهم عن طريق التطور التاريخى، فكأنهم - فى النهاية - عمدوا إلى إحلال «حتمية التطور فى القوالب الأدبية» محل «حتمية التطور فى الطبقات الاجتماعية» ، وهكذا أصبح ميلاد أشكال جديدة فى الأدب أمرا حتميا - على حد تعبير «الشكلانى» الروسى الآخر «سكولوفسكى» - لا لأن مضمونا جديدا قد جد ، مما ينبغى التعبير عنه وإنما لأن شكلا قديما قدا استهلك لاستنفاد أغراضه الفنية ، ومن ثم تحتم حلول شكل جديد محله . وفى مرحلة تالية ، طور الأتباع آراءهم تطويرا حاسما فمالوا إلى الانتصار لشكل الأدب ،

حلا للمشكلات الناشئة من غموضه ، فوضعهم هذا فى شبه مواجهة مع النقاد الماركسيين التقليديين . ولكن هؤلاء «الشكلانيين» زادوا فقالوا باستقلال الأدب عن كل ألوان المعرفة الأخرى ، وقدموا مصطلحهم المعروف «أدبية الأدب» وأصبح حتما عندهم لتحقيق هذه «الأدبية» البحث عن أدوات نقدية تنهض على اللغة الخاصة التى تميز الخطاب الأدبى عما عداه ، وبخاصة فى قالبه الشعرى . (٢١)

كان «للواقعية الاشتراكية» - فى معناها المتطور - أثر بعيد فى مجال النقد الأدبى وذلك من خلال الأعمال التى كتبها نقاد ماركسيون أمثال «أورباخ» ، و«لوكاش»، و«جولدمان» وكان هدف هذه الأعمال إرساء قواعد المفهوم « الماركسى » - المتطور - فى تناول النص الأدبى . وقد أكدت هذه الأعمال على أهمية العنصر الاجتماعى فى الأدب ، بوضع الدوافع الاجتماعية الثابتة ، التى ينتمى إليها المضمون الأدبى ، أمام العناصر الأسلوبية المتغيرة ، التى ينتمى إليها الشكل الأدبى ، هذا مع بقاء النص الأدبى مجال مواجهة دائمة ، أو جدل دائم ، بين المضمون والشكل . ونتيجة لذلك نما الوعى النقدى بضرورة إيجاد نوع من التوازن بين كل الظروف والعناصر التى تبقى المضمون والشكل متفاعلين . وإذا كان المضمون والشكل هما العمل الأدبى ، فالعمل الأدبى هو صورة المجتمع فى نهاية المطاف . وهكذا امتزجت «الماركسية» بالنقد الاجتماعى ، فى قوة متفاعلة ، كانت قادرة على الإجابة على أسئلة كثيرة لا تتعلق ضرورة بتحليل الأعمال الأدبية المفردة ، بل تتعلق بالمجتمع ، ومصير الإنسان .

لقد دافع لوكاش عن «الواقعية» فى الرواية ، بصفتها أسلوبا يحمل صورة «البنية الاجتماعية» ، ولكنه لم يلزم نفسه بالمفهوم الخاص الضيق لمعنى «الواقعية الاشتراكية» كما أرساه مؤتمر كل «الكتاب الروس» المشار إليه سلفا ، ونظر «جولدمان» إلى رؤية الكاتب الشاملة بصفتها تجسيداً لصورة طبقته الاجتماعية . وحين أصبح «جولدمان» علما من أعلام «البنيوية» أفسح ذلك الطريق لتعديلات أخرى جوهرية على مفهوم النقد «الماركسى» التقليدى ، قام بها فريق من النقاد المتأخرين ، ممن يؤمنون بهذا الاتجاه ، فى أوروبا وأمريكا ، أمثال «جيمسون» ، «وإيجتلتون» ، وذلك فى محاولة للتوفيق بين «أيديولوجية المضمون» ، و«أيديولوجية الشكل» ، وإحكام الربط بينهما . ويمكن القول إنه تم تفاعل كبير بين «الماركسية» و«البنيوية» فى العشرين سنة الأخيرة ، وذلك على الرغم من بقاء الهدف (المضمون) مقدما دائمالدى «الماركسيين» على الوسيلة (الشكل).

لم يتخل «المدخل الماركسى» فى النقد الأدبى عن محوره الثابت قط ، وهو عدم فصل الظاهرة الأدبية عن الظاهرة الاجتماعية ، وعدم فصل الإبداع الأدبى عن الكفاح السياسى . ولما كان الجنس البشرى يواجه فى حاضره تحولات كبيرة ، وألوانا شتى من التغيرات السياسية ، وضروب الكفاح المصيرى ، فقد قلل ذلك من أهمية الاعتماد على الفكرة «الماركسية» التقليدية فى «الصراع الطبقى» ، وسعى النقاد العاملون فى مجال النقد «الماركسى» الآن إلى إيجاد مجالات بديلة فى التعبير عن الاهتمام بالواقع الإنسانى الجديد وهم يوجهون النظر إلى مشكلات من مثل : آثار الحرب الفيتنامية ، وأزمة البطالة فى العالم ، والتفرقة العنصرية ، والاستعمار الجديد فى مظهريه التحكم الاقتصادى ، والتدخل العسكرى ، وانهيار الاتحاد السوفيتى ، وضعف الفكر الماركسى فى أوروبا ، ونمو ترسانة الأسلحة النووية ، مما يهدد الكرة الأرضية برمتها ، ومصير الإنسان عليها .

هكذا يتراجع الفكر «الماركسى» عن أرضه التقليدية ، ويسلم بالحاجة إلى استخدام أفكار نشأت وتطورت خارج النظرية «الماركسية» ، كما يسلم بمشروعية التشكيك فى صلاحية بعض الأفكار الماركسية ذاتها . وهذا كله يجعل من الحديث عن مرحلة «مابعد الماركسية» فى النقد الأدبى أمرا مطروقا ، وبخاصة فى أوروبا وأمريكا. وتسعى هذه المرحلة إلى تثبيت منهج «علمى - اجتماعى» على غرار المنهج النفسى - الاجتماعى» الذى أشير إليه عند «لاكان» فى مرحلة «ما بعد الفرويدية» . وكان الناقد الفرنسى «التوسير» هو الذى دعا إلى هذا المنهج ، تأثرا «بالبنيوية» التى كانت تحيط به ، وهو لم يكن غافلا عن أنه كان يدخل بذلك تعديلات جوهرية على «المدخل الماركسى التقليدى» وفى ناحية أخرى يثور التلاميذ ، الممتلئون بالحيوية ، على أساتذتهم «الملتزمين» ، وذلك كما فعل الناقد الإنجليزى «إيجتلتون» الذى ثار على أستاذه «وليامز». كان «وليامز» ناقداً تقليديا ماركسيا ، اتخذ «أكسفورد» وهى قلعة قديمة للماركسيين التقليديين مقرا له ، وكتب كتبا معروفة مثل «الثقافة والمجتمع» و«الماركسية والأدب» ، لكن تلميذه وليامز اتهمه بالفتور وضعف الوعى السياسى «وترك أكسفورد» كلها إلى كمبردج وكتب أعمالا مهمة فى «المدخل الماركسى» على الطريقة التى يراها ، منها : «الماركسية والنقد الأدبى»، و«النقد والأيديولوجية» ، و«نظرية الأدب» ، وفيها ابتعد كثيرا عن

«الماركسية» التقليدية ، وطور أفكارا كثيرة متأثرة بنظريات اجتماعية لغوية ، «كالبنيوية» «وما بعد البنيوية» . (٢٢)

يخاطب «المدخل الماركسى» فى النقد الأدبى العالم كله الآن من أمريكا وبخاصة بعد حدوث ماهو واضح من أن مراكز الثقل ، التى كانت موزعة قد انتقلت كلها إليها الآن، وقد نهض النقاد «الماركسيون» الجدد - أونقاد «مابعد الماركسية» - للعمل محاولين إيجاد حلف مع الحركات الجديدة ، وبخاصة حركة «ديريدا» التى سيأتى الكلام عليها ، وصحيح أن شكل العلاقة بين هاتين الحركتين - «الماركسية» و«التفكيكية» لم يستقر على نحو حاسم بعد ، إذ لا تزال مجموعة من «الماركسيين» ترى أن ا تجاه «ديريدا» ليس سياسيا بما فيه الكفاية ، ولكن التغيرات التى تحدث فى «النهج الماركسى» من الداخل ، تغيرات بعيدة المدى ، والأصوات الجديدة تنطلق باستمرار ، باحثة عن منابر تتحدث منها ، «كالتاريخية الجديدة»، و«نظرية الأدب»، و«النقد النسائى». (٢٣)

(هـ)

يعد مصطلح «الحداثة» من أهم المصطلحات النقدية ، وأشهرها فى النقد الأدبى الحديث ، وهو يغطى أفكارا واسعة ، ويمتد فى فترة زمنية طويلة ، ويمكن العودة بتاريخه إلى نهاية الحرب العالمية الأولى ، فقد قامت فكرة «الحداثة» (أى الثورة على كل ما هو تقليدى وقديم) إثر انقشاع الغشاوة عن العيون ، وخيبة الأمل الكاملة فى العالم القديم ، نتيجة الويلات التى عانتها الإنسانية فى الحرب . فالحداثة إذ تقطع الصلة بما قاد إلى تلك الكارثة العالمية ، تدعو إلى أن يولى العالم وجهه شطر الحاضر والمستقبل ، بانيا فى ذلك الوعى البشرى من أفكار مستحدثة ، وقوالب مستحدثة ، ومعمقا الإحساس بانهيار العالم القديم . وهكذا عبر أدب «الحداثة» عند «جيمس جويس» ، عن إفلاس المؤسسات «الحضارية» القائمة ، من خلال تصويره مأساة إنسان العصر ، وذلك من خلال الوعى الداخلى (تيار الشعور) لهذا الإنسان . كذلك حطم «بيكيت» السياق التاريخى للإنسان ، مؤكدا عزلته الفردية المأساوية الدائمة ، وعبثية مصيره . أما «إليوت» (فى الأرض اليباب) فلم يجد ملجأ من اليأس ، وانحسار اليقين، إلا فى نوع من العودة إلى الماضى ، ولكنها عودة خاصة على كل حال . (٢٤)

وتعد «الحداثة» فى جانبها النقدى ثورة على أهم فكرة حكمت معنى الإبداع قبلها، وهى الفترة «الرومانتيكية» بكل مظاهرها ، من التركيز على العالم الذاتى الشخصى ، وجعل الفردية أصلا ومنطلقا فى كل جوانب التفكير والإدراك . وإذا كانت «الرومانتيكية» تدعو إلى كل ما هو ذاتى ، فإن الحداثة تدعو إلى «الموضوعية» ، على أن هذه «الموضوعية» لم تنشأ بين يوم وليلة ، ولم تولد ناضجة . إن لها جذورا وروادا ، ولها منظرون وشراح ، عرفت بهم ، وعرفوا بها . والبعض يعود بجذورها البعيدة إلى فلاسفة ومفكرين من الماضى ، أمثال «نيتشه» «وهيجيل» «وكانت» ، ولكن الذى لاشك فيه أن من أشهر روادها «باوند» ، و«هيوم» ، وهما ، وإن دَعوا إلى مدرسة فى الإبداع تسمى «المدرسة التصويرية» متأثران بالمدرستين «الرمزية» و«البرناسية» قبلهما، ومهدان «للموضوعية» بعدهما . لكن الناقد الإنجليزى رتشاردز أعطى بأفكاره النظرية، وتحليلاته التطبيقية ، دفعة قوية لفكرة «الموضوعية» (مع أنه يعد كذلك من أصحاب «النقد النفسى») ، وأما الذى وضح خصائصها ، وشرح مصطلحاتها ، وحد حدودها ، فهو «ت . س . إليوت» . كان «رتشاردز» من القائلين بأن الشعر تجربة شعورية ، ولكنه كذلك كان من القائلين بأن «الأفكار» هى أصل «المشاعر» ، وقد دافع عن القراءة التى تحفظ للشعر استقلاله ، باعتباره كيانا لغويا ، وبخاصة فى كتابه المعروف «النقد العملى» . [٢٥]

أما «إليوت» فقال باتحاد الفكر والعاطفة فى الإبداع الشعرى ، وعارض الخلط بين الفكرة ومغزاها الأخلاقى ، ثم هاجم «الرومانتيكية» ، وشعر التعبير عن الشخصية ، مؤكدا أن الشعر بنية موضوعية ، أى أنه معمار وهندسة ، وليس تعبيرا عن العاطفة . وكان من أهم ما أنجزه مصطلح «المعادل الموضوعى» الذى ستأتى الإشارة إليه ، ثم أفاض فى الكلام على مفهوم النقد ومهمة الناقد ، وطريقة عمله ، بما يجعل العمل الأدبى هو المقصود بالذات فى عمل الناقد ، وقد فتح بذلك الباب واسعا إلى التركيز على النص باعتباره بداية العمل النقدى ، وإلى التحليل اللغوى الموضوعى ، الذى يبدأ من النص وينتهى به .

يرى «إليوت» أن الشعر ليس تعبيرا عن المشاعر الغلابة - كما ذهب «وردزورث»- وإنما هو- على العكس من ذلك - هروب من المشاعر الغلابة . إنه تركيز

لمجموعة هائلة من التجارب ينتج عنها كيان تعبيرى جديد هو العمل الأدبى . وهذا التركيز لا يحدث عن وعى أو قصد ، ولكن الوعى والقصد يوجدان فى مراحل كثيرة من مراحل الكتابة الشعرية . والشاعر الجيد هو الذى يعرف المراحل التى يكون فيها غير واع، والمراحل التى يكون فيها واعيا ، والشاعر الردىء هو الذى يكون واعيا عندما ينبغى أن يكون غير واع ، ويكون غير واع عندما ينبغى أن يكون واعيا . وهو فى الحالتين يكتب شعرا يحمل طابع المشاعر الشخصية .والشاعر الجيد هو الذى يهرب من عواطفه الشخصية ، ويجد لها وعاء مناسبا هو القصيدة . [٢٦]

ويعيب «إليوت» على الشاعر «وليم بليك» أنه يعلق على قدراته الخاصة من الاهتمام أكثر مما يعلق على القالب الشعرى . لقد كانت له قدراته الخاصة على التخيل ، وسبر الطبيعة الإنسانية ، والإحساس الفردى بموسيقى الكلام ، ولكنه لم ينجح فى ربط هذه القدرات بالأسباب «الموضوعية» العلمية ، أو بالإحساس العام . والنتيجة أن «بليك» كان فى نظر «إليوت» عبقرية ينقصها الإطار . والإطار إنما تصنعه الأفكار العامة المقبولة ، التى تشكل سياجا يحمى القدرات الخاصة من الإسراف العاطفى ، والشعور الذاتى ، ويوجهها ناحية الاهتمام بمشكلات الشعر ، وتقاليده الأساسية . [٢٧]

وفى مرحلة تالية من كتاباته ، يهاجم «إليوت» فكرة تاريخ الأدب لأنها تعطى الكلام حول الأدب من الأهمية أكثر مما تعطى الأدب ذاته . وهو يقول فى ذلك : «يجب ألا نخلط بين المعلومات والحقائق المتعلقة بالفترة التى عاش فيها الشاعر ، أو حالات المجتمع الذى عاش فيه ، أو الأفكار السائدة فى عصره ، مما تضمنته كتاباته ، أو حالة اللغة فى زمنه ، يجب ألا نخلط بين كل هذا وبين فهم شعر الشاعر ، فمثل هذه الأمور - غير الشعرية - قد تكون تمهيدا لدراسة الشعر ، ومؤشرا يرشدنا إلى الطريق ذاته ، فينبغى أن نمضى فيه ، معتمدين على أنفسنا ، وعلى النص الشعرى» . [٢٨]

وكما يرى «إليوت» العمل الشعرى باعتباره بناء مستقلا عن كل شىء عداه ، يأخذ رحلته فى الزمن ، مستمدا صفاته من خصائصه الذاتية التى لا صلة بينها وبين ظروف تأليف النص ، أو حياة المؤلف ، يرى فى النقد كذلك عملا «موضوعيا» يجعل هدفه فحص النص الشعرى ، والنظر إليه على أنه كيان جديد ، مختلف عن كل مادة أولية يمكن أن تسهم فى تكوينه . ويمكن تصور الشاعر شخصيتين ، شخصية تحس

وتجرب ، وتكون المادة الأولية للشعر ، وشخصية تحول المادة الأولية إلى قالب فنى شعرى هو القصيدة . وفى معرض الانتقال من «الذاتية» إلى «الموضوعية» دعا «إليوت» إلى التقاليد الفنية ، والإحساس بالماضى فى الحاضر ،على نحو يكون للماضى فيه دور فى فهم الحاضر وتوجيهه . وليس معنى هذا لديه أن يكون الحاضر تقليدا للماضى وإنما معناه أن الحاضر امتداد حى للماضى يستفيد منه ويفسره ، وقد يعدله . ونتيجة لكل ذلك ينتهى إلى القول بأن الشعر لا يعرف «الأصالة الكاملة» التى لا يدين فيها الحاضر للماضى بشىء . على أنه عندما يوجد شاعر عظيم «كشيكسبير» «ودانتى» يتغير وجه الشعر بشكل نهائى ، وذلك بسبب التغيرات النوعية التى يحدثها مثل هذا الشاعر فى تقاليد الشعر . وهكذا تتجلى قدرة الشاعر الحقيقى عند «إليوت» فى أنها : «التعبير عن الحقيقة العامة من خلال التجربة الخاصة ، واستجماع كل الخصائص المميزة للتجربة الخاصة ، واستخدامها فى رمز عام . وهذا الرمز العام هو القصيدة التى يمكن أن نسميها «المعادل الموضوعى» للمشاعر» . [٢٩]

حكمت الفكرة «الموضوعية» إنتاج «إليوت» الإبداعى والنظرى إلى حد بعيد : ففى الجانب الإبداعى اتسمت قصائده بالأسلوب الدرامى ، النامى ، المتماسك ؛ من «أربعاء الرماد» ، إلى «الرباعيات الأربع» ، إلى «الأرض اليباب» (المشار إليها سلفا)، وفى الجانب المسرحى قدم مسرحياته الشعرية المعروفة ، التى كان لها أكبر الأثر فى تأكيد البنية الأدبية المستقلة ؛ من «جريمة قتل فى الكاتدرائية» ، إلى «حفلة الكوكتيل» ، إلى «اجتماع شمل العائلة» . أما فى الجانب النظرى ، فقد قدم - كما رأينا - تلك النظرية التى تعلق أكبر الأهمية على بناء قالب الشعر على نحو «موضوعى» ، وترى أن فى بناء هذا القالب ذهنا وجهدا ، وصنعة ، أشبه بما يرى فى عالم المعمار ، كما ترى فيه إشارات رمزية ، وأسطورية ، واستقلالا ذاتيا ، لا يحتاج معه فى تحديد خصائصه إلى أية عوامل مساعدة من الخارج ، وإذا كانت الحالة هذه ، فإن على الناقد الأدبى أن يواجه النص على نحو مباشر ، وأن يفحصه بوسائل فنية محضة ، تلقى الضوء عليه ، بالكشف عن فلسفته المعمارية ، وتفسير ما يشتمل عليه من رموز وإشارات ، ثم تقدير مكانته الملائمة فى سياق النوع الأدبى الذى ينتمى إليه .

وليس للشعر فى «النظرية الموضوعية» هدف مسمى ، أو فائدة مباشرة ، لا من الناحية الأخلاقية العامة ، ولا من الناحية الاجتماعية الخاصة ، فضلا عن أن تكون له فوائد سياسية ، أو مذهبية ، لكن له أثرا هاما هو تحقيق «المتعة» التى هى ضد «المنفعة» . يقول «إليوت» . نحن لا نسأل أنفسنا ، إذ نرى قطعة من فن العمارة ، أو سماع قطعة من الموسيقى ، ما الذى استفدناه ، أو ربحناه ، من رؤية تلك ، أو سماع هذه، ولكن ذلك لا يعنى أنهما يخلوان من الأثر . وكذلك الشعر ، فأثره بعيد فى تصفية إحساسنا ، وجعلنا أقدر على الفهم . ويزيد «إليوت» على ذلك فيقول إنه ليس محظورا على الشعر أن يحقق فائدة ، ولكن المحظور أن يكون فهمنا له نابعا من التفكير فى فوائده ، فإذا خلد الشعر مناسبة ، أو احتفى بمهرجان ، «فبها ونعمت» ولكن أثره الأبقى هو إحداث ثورات فى الإحساس يحتاج إليها الإنسان ، فهو يساعد على كسر الإطار الذى لا ينفك يتكون حولنا فى مقاييس إدراك الأشياء ، والحكم عليها . وهكذا يساعد على جعل الناس قادرين على رؤية عالمنا هذا - أو جزء منه - رؤية جديدة ، وذلك بجعلهم أكثر وعيا بنوع المشاعر العميقة ، التى تشكل الطبقة الباطنة من وجودنا . وهكذا يغير الشعر - عند «إليوت» - فى المدى البعيد من مشاعر الناس ، وكلامهم ، وحياتهم ، سواء فى ذلك منهم من يقرأ الشعر ومن لا يقرؤه ، وذلك إلى الحد الذى يصعب معه تتبع هذا الأثر ، أو التدليل عليه . وعند ذلك يصبح تتبع أثر الشعر - كما يقول «إليوت» كتتبع طائر فى سماء صحو ، فأنت ترى هذا الطائر عندما يكون قريبا ، وتستطيع أن تتبعه إلى مسافة بعيدة جدا ، لا تستطيع الوصول إليها عين راء آخر ، تحاول أنت أن تشير له إليه . وإذا حدث ذلك وجد تأثير الشعر فى كل مكان من حياة الأمة ، فى مشاعرها ، وفى لغتها ، وفى حياتها ، وهذا هو الأثر «الاجتماعى» بالمعنى العام - للشعر . (٣٠)

كان من النتائج الواضحة لنظرية «إليوت» «الموضوعية» توجيه سهام متتابعة إلى «المنهج البيوجرافى» ذلك المنهج الذى يربط «حياة» النص «بحياة» مؤلفه ربطا عضويا ، والذى كان سائدا وأثيرا منذ «سانت بيف» و«تين» و«برونتيير» . وصحيح أننا نجد هذه السهام توجه إلى هذا المنهج عند «الشكلانيين الروس» ، فقد قالوا بعدم جدوى النظر إلى حياة المؤلف ، وذلك فى معرض قولهم «بأدبية الأدب» واستقلال عناصره . وقد ذهبوا

فى ذلك حدا سخروا فيه من هذا المنهج ، قائلين إن أعمال الشاعر الروسى «بوشكين» كانت ستكتب ، وجد «بوشكين» أو لم يوجد ، كما أن أمريكا كانت ستكتشف ، وجد «كولومبس» أو لم يوجد . (٣١) ولكن الذى قلص من فعالية هذا المنهج - بطريقة نظرية وعملية - هو «إليوت» ، فمهد بذلك الطريق إلى الحملة النقدية المنهجية المنظمة عليه ، والتى جعلت من موته الآن حقيقة واقعة . يقول «رينيه ويليك» ، و«أوستن وارين» فى كتابهما «نظرية الأدب» (والاقتباس قد يطول!) .

« .... وحتى حين يشتمل عمل فنى على عناصر يمكن التعرف عليها باعتبارها عناصر «بيوجرافية» فإن هذه العناصر يعاد توظيفها فى العمل الأدبى ، بحيث تلبس ثوبا جديدا تفقد فيه المعنى الخاص لها ، وتصبح مادة إنسانية ، وجزءا لا يتجزأ من العمل الأدبى ، والفكرة القائلة بأن الفن تعبير صريح عن النفس ، أو هو التعبير عن المشاعر والعواطف الشخصية ، فكرة باطلة فى واقع الحال . وحين نجد اتصالا وثيقا بين العمل الفنى وحياة مؤلفه فهذا لا يعنى أن العمل نسخة من هذه الحياة . «والمنهج البيوجرافى» يتجاهل أن العمل الفنى ليس تجسيداللتجربة الشخصية ، وإنما هو «تجسيد» لآخر حلقة من سلسلة النوع الأدبى الذى ينتمى إليه . كذلك يتجاهل «المنهج البيوجرافى» أبسط حقائق النفس البشرية ، ذلك لأن العمل الأدبى قد يجسد أحلام الكاتب ، لا حياته الحقيقية ، أو قد يكون قناعا يتخفى وراءه الشخص الحقيقى ، أو قد يكون صورة للحياة التى يريد الكاتب أن يهرب إليها . وفى كل الأحوال ، تختلف تجربة الكاتب فى الحياة عن هذه التجربة ذاتها ، إذا وضعت فى قالب فنى .

وينبغى أن نبحث كل حالة على حدة ، إذا كان لابد من أخذ حياة المؤلف فى الاعتبار عند تفسير العمل الأدبى ، وألا نعد العمل الأدبى - فى جميع الأحوال - وثيقة شخصية . كذلك ينبغى أن نعيد النظر فى الدراسات التى تعتمد كلية على حياة الكاتب ، وتفسير العمل الأدبى على أساس هذه الحياة ، وذلك مثل الدراسات الكثيرة التى تناولت أعمال الأخوات «برونتيز» ، فقد فسرت رواية «جين إير» على أساس من الحياة الشخصية لهن ، وقيل عن رواية «مرتفعات وذرنج» إن كاتبتها لا يمكن أن تكون أنثى (وكاتبتها هى إميلى برونتى) ، وأن كاتبهالابد أن يكون «باتريك برونتى» (أخوها) . وقد دعا هذا المنطق المتهافت إلى السخرية منه بحق ، فقال بعض الكتاب إنه

بناء على ذلك - لابد أن «شيكسبير» قد زار إيطاليا ، وأنه كان جنديا ، ومزارعا ، ومدرسا ، ومحاميا ، ثم زادت إحدى الناقدات على ذلك قائلة إنه لابد أن يكون امرأة كذلك .

وقد يقال إن كل ذلك لا يحل لنا المشكلة الناشئة من وضوح العنصر الشخصى فى الإبداع الأدبى ، ونحن حين نقرأ «دانتى» ، أو «جوته» أو «تولستوى» ندرك أن ثمة شخصاً معينا وراء العمل فى كل حالة . يضاف إلى ذلك أن ثمة مشابه لا تنكر بين أعمال الكاتب الواحد ، كما أن ثمة صفة قد نسميها «الملتنية» فى أعمال «ملتن» وأخرى قد نسميها «الكيتسية» ، فى أعمال «كيتس» لكن الرد على ذلك واضح ، وهو أن هذه الصفة يمكن ردها إلى طبيعة أساليب هؤلاء الكتاب ، لا إلى واقع حياتهم الخاصة، فنحن نتعرف على السمة «الشيكسبيرية» ، «والفيرجيلية» - فى أعمال هذين الكاتبين العظيمين - دون حاجة إلى الرجوع إلى أحداث حياتهما .

وغالبا ما يكون عمل الشاعر «محاكاة فنية» لتجاربه الخاصة ، وحياته الخاصة ، فإذا استخدم «المنهج البيوجرافى» فى التمييز بين حياة الكاتب وفنه كان مفيدا . وهو قد يحقق فوائد توضيحية ، بتقديم تفسير لكثير من الإشارات و «الاستخدامات» الواردة فى النص الأدبى ، وقد يساعد على إدراك التطور ، والنضج ، والتدهور ، فى فن الكاتب ، وغير ذلك من الأمور التى تتصل بمهمة مؤرخ الأدب . وقد يساعد هذا المنهج مؤرخ الأدب فى نواح أخرى ، مثل تقديم إجابات على الأسئلة المتعلقة بثقافة الشاعر ، وعلاقاته بالأدباء الآخرين ، وأسفاره ، والأماكن التى عاش فيها ، والمناظر الطبيعية التى شاهدها ، وكل ذلك يلقى ضوءا على التاريخ الأدبى وتقاليد الإبداع .

غير أنه من الخطأ أن ينسب إلى العناصر «البيوجرافية» أية قيمة نقدية ، فالحقائق المتعلقة بسيرة الكاتب لا يمكن أن تغير شيئا من التقويم النقدى أو تؤثر فيه . ونخطئ كذلك إذا فهمنا معنى «الصدق» فى الأدب على أنه القرب من «الحقيقة الشخصية» أو الاتصال بتجارب الكاتب أو مشاعره التى تحددها الوقائع الخارجية ، وقصيدة «بيرون» - مثلا المسماة «وداعا» لا يمكن أن توصف بأنها «أجود» ، أو «أردأ» لمجرد أن موضوعها هو تقديم علاقته مع زوجته فى صورة فنية . وقد كتب «توماس مور» مشتكيا من أن آثار دموع الشاعر لا توجد على مخطوطة القصيدة ، فرد عليه «بول ألمر» قائلا إن

ذلك ليس مدعاة للشكوى فى شيء ، فالقصيدة موجودة ، سقطت عليها الدموع أو لم تسقط . أما العواطف الشخصية فقد انقضت ،ولا يمكن أن يعاد تكوينها ، بل إنه لاداعى - فى الحقيقة - لإعادة هذا التكوين . (٣٢)

كان من أهم ما تولد عن الآراء «الموضوعية» التى قادها «إليوت» فى النقد ومهد لها غيره وما تبعها من انهيار «المنهج البيوجرافى» ، حركة «النقد الجديد» فى أمريكا. وقد جعل الناقد «جونكرورانسوم» هذه العبارة عنوانا لكتاب له صدر سنة ١٩٤٩ ، وكان يصف بهذه العبارة أعمال نقاد «الحداثة» ، أمثال «رتشاردز» و «إليوت» و«امبسون» ، «وليفيز» ، ثم أصبحت مصطلحا يطلق على الأعمال النقدية التطبيقية ، التى يكتبها أتباع هؤلاء ، أمثال «كلينيث بروكس» ، و «روبرت بن وارين» ، و «ألان تيت» ، و«بلاكمور» . (٣٣)

تذهب «حركة النقد الجديد» إلى أن مهمة الناقد الأدبى هى فحص الأعمال الأدبية المفردة ، وتقدير قيمتها (وسنرى بعد قليل أن الفحص والتقييم لديها أمر واحد) ، وذلك عن طريق «القراءة الفاحصة» الدقيقة . وهذه الحركة تعطى أقل الاهتمام لحياة الكاتب ، ولتاريخ الأدب ، وللأحوال الثقافية التى تحيط بالعمل الأدبى . ومع أن هذا النهج يصدق - من الناحية النظرية - على الأدب كله ، يلاحظ أن النقد الجديد ركز فى تحليلاته التطبيقية على الشعر بصفة خاصة . ولقد كانت «القراءة الفاحصة» أهم ركيزة من ركائز حركة «النقد الجديد» ، كما كانت العناية بشرح معنى هذا المصطلح من أبرز ما شغل بال النقاد فى هذه الحركة . ولا يكمن معنى العمل الأدبى - طبقا لمفهوم «القراءة الفاحصة» - فى القضية التى يعالجها ، ذلك لأن العمل الفنى لا يهتم أصلا بالبرهنة على قضية ما، كما تفعل الفلسفة مثلا ، وإنما يكمن معناه فى أنه «تجربة» ما ، محسوسة أو متخيلة ، تتجلى - من الناحية الفعلية - فى شبكة معقدة من الأحداث ، أو الأحاسيس أو الانطباعات ، أو التأملات . والعمل الأدبى لا يصور مثل هذه التجربة على نحو بسيط ، كما هو الحال فى القصص المباشر ، أو الوصف الذى يمكن إيجازه فى لغة هذا العمل . إنه - وبصفة خاصة فى قالب الشعر - يوظف كل إمكانات اللغة ، من التصوير، والحيل الأسلوبية المجازية ، والغموض الفنى ، والأنماط الصوتية المتمثلة فى الإيقاع والقافية والتكرار ، وما إلى ذلك . كل ذلك على نحو يجعل من هذه الأساليب

مؤشرات ودوال على «التجربة» التى يعبر عنها هذا العمل . ويكمن معنى «التجربة» الأدبية لا فى الذى تقوله ، وإنما فى كيفية قول هذا الذى تقوله . وهنا يأتى دور «القراءة الفاحصة» ، التى تصف النص الأدبى على نحو يوضح كيف أن هذه «التجربة» ، وأسلوب التعبير عنها ، إنما هما شىء واحد . ومعنى هذا أنه لا يمكن إدراك أحدهما منفصلا عن الآخر ، وإذا أمكن الحديث عنهما منفصلين ، كان هذا دليلا على ضعف العمل الفنى . «والقراءة الفاحصة» ليست - إذن - مجرد مهارة عملية ، وإنما هى قدرة مركبة على إدراك معنى العمل الأدبى ، وتقدير قيمته فى الوقت ذاته .

وكما أن مضمون العمل الأدبى وشكله أمر واحد ، ففهم العمل الأدبى وتقديره أمر واحد . (٣٤)

يتجلى الإنجاز الأساسى للنقاد الجدد فى تحليلاتهم التطبيقية المضنية للبنية الداخلية للعمل الأدبى . وهم يركزون فى ذلك على ما يعتقدون أنه العناصر الجوهرية للنص ، وهذه العناصر يمكن إجمالها فيما يلى :

١ - التجانس الحاصل بين عناصر العمل الأدبى التى هى مكوناته الأساسية . ولإدراك ذلك ، ينبغى أن تكون نقطة الانطلاق ، فى التحليل الأدبى ، هى النص الأدبى ذاته. «فالنقد الجديد» لا يلجأ إلى شىء من خارج النص ، يجعله نقطة بدايته فى التناول، سواء أكان ذلك التاريخ السياسى ، أم الاجتماعى ، أم الثقافى ، أم حياة الكاتب ، أم غير ذلك مما لا يدخل فى صميم البنية النصية للعمل . ولم يقل النقاد الجدد إن استخدام هذه العناصر محظور فى الدراسة الأدبية عموما ، وإنما قالوا إنها خارجة عن نطاق النقد الأدبى . وقد عرض هذا «النقد الجديد» - كما هو متوقع - لحملات هجومية، شنها عليه مؤرخو الأدب ، والنقاد الاجتماعيون بصفة عامة ، والنقاد «الأيديولوجيون» «الماركسيون» بصفة خاصة .

٢ - وحدة التجربة فى العمل الأدبى ، وهذا معناه أن القصيدة قيمة نفسية ، حدسية، شاملة ومستقلة بذاتها ، وليست قيمة «معرفية» . وواضح فى هذه النقطة أثر «رتشاردز» على «النقاد الجدد» فقد أكد هذه النقطة ، وعاد إليها أكثر من مرة فى كتبه: «معنى المعنى» ، و«مبادئ النقد الأدبى» و«الشعر والعلم» . (٣٥)

وتكمن أهمية هذا العنصر فى أنها تعنى التفرقة الحاسمة بين الشعر والفلسفة من جانب (وقد سبقت الإشارة إلى ذلك) وبين معنى «الصدق» فى كل من الشعر والعلم من جانب آخر .

٣ - الطبيعة العضوية للنص الأدبى . وتعود فكرة «العضوية» - من الناحية التاريخية - إلى الشاعر الناقد «الرومانتيكى» الإنجليزى - «كوليردج» ، وهى تعنى توازن عناصر النص الأدبى فى نواح كثيرة ، منها الشكل والمضمون ، والنمو الخيالى والنمو الخارجى ، والمعنى والموسيقى .

٤ - اتصاف العمل الأدبى «بالتركيب» ، وبعده عن «البساطة» . ويجعل هذا العمل «مركبا» لا «بسيطا» تضافر عنصرى «السخرية» ، «والتضاد» فيه ، بحيث يظل هذان العنصران متجانسين ، ولكن غير متحدين ، حتى نهاية العمل . (٣٦)

٥ - جعل «القراءة الفاحصة» أداة تحليل معجم النص ، وتراكيبه اللغوية والنحوية ، ومجازاته ، وصوره ، ورموزه ، واللوازم الواردة فيه ، والإشارات التى يستخدمها ، وكل ما من شأنه أن يساعد على جلاء المعنى الكامل له . ومن الجدير بالذكر أن هذا النوع من الفحص الدقيق لبنية النص الأدبى أصبح طابع كل الاتجاهات النقدية التى أتت بعد اتجاه «النقد الجديد» ، حتى تلك الاتجاهات التى تقوم على عداوة هذا النص ، والهجوم عليه ، كاتجاهات «ما بعد الحداثة» ، «وما بعد البنيوية» .

٦ - مسئولية الناقد فى إصدار حكم على العمل الأدبى . لكن معنى الحكم عند «النقد الجديد» قد اختلف عما كان سائدا من قبل . لقد كان الناقد قبل حركة «الحداثة» يصدر أحكامه من «منصة» عالية ، تدعى لنفسها سلطة مطلقة ، ولا تهتم حتى بشرح «حيثيات» الأحكام النقدية للقارئ ، فأصبح «الناقد الجديد» يصدر أحكاما ، ولكن كجزء من إجراء نقدى لا يمكن الفصل فيه بين الحكم والتحليل . وبذلك أصبح القارئ شريكا فى المشروع النقدى ، وأصبح «النقد» يحمل مصباح إضاءة ، لا صولجان حكم . (٣٧)

كانت التهمة الأولى التى وجهت إلى اتجاه «النقد الجديد» أنه يجافى «الديمقراطية الأدبية» ، وذلك حين يعمل فى دائرة شبه مغلقة على نفسها ، قد تخدم

العمل الأدبى والقارئ ، ولكن فى نطاق محدود جدا . وكانت التهمة الثانية أن موهبة «النقد الجديد» موهبة ذات بعد واحد ، فهى تأخذ خيطا واحدا من خيوط العمل الأدبى (هو قالبه) ، وتعزله عن بقية خيوط النسيج ، ثم تعامله على أنه النسيج كله . وقد شعر تلاميذ الأدب، وهم يتركون قاعات الدرس ، بعد تلقيهم هذه التحليلات النصية المرهقة بطريقة «القراءة الفاحصة» أنهم أمام «نقاد» يعرفون هم وحدهم سر صنعتهم ، ويضنون بهذا السر على من سواهم . وقد تصاعدت التهم الموجهة إلى هذا النقد ، حتى بلغت حدا جعلته فيه مرادفا لاتجاهات كانت قد ماتت منذ زمن بعيد ، مثل «الجمالية» ، «والفن للفن» ، «والانطباعية» ، «والانعزالية» ، وكان من شأن بعض هذه التهم أن يسبب ذعرا للنقاد الجدد . وكان واضحا لذلك - أنه على مشارف الستينات من هذا القرن كان ثمة اتجاهات نقدية أخرى تتقدم إلى الساحة بقوة لإزاحة حركة «النقد الجديد» ، واحتلال مكانها . وقد حمل بعض هذه الاتجاهات شعار وجوب إخراج «الإجراء النقدى» من دهاليز الغموض والتعقيد ، وتقريبه من لغة الحياة العامة ، وعدم اقتصاره على اللغة المهنية الخاصة ، وكان «نورثروب فراى» من أقوى الأصوات فى الحملة الموجهة إلى «النقد الجديد» دون جدال .

ينطلق «فراى» من نقطة خلاصتها أن الفرد - مهما كان متميزا وقادرا - لا يمكن أن يصنع «كيانا» سابقا على «كيان» المجتمع . وعلى ذلك ، فتحليل الأعمال الأدبية المفردة - مهما تكدّس أو تعمق - لا يمكن أن يصنع نظاما . والنتيجة أنه لابد من «افتراض نموذج أعلى» ترتد إليه المفردات ، فيرى «العمل الأدبى» فى ظل «المجتمع الأدبى» ، ويرى «المجتمع الأدبى» فى ظل «المجتمع العام» . وهذه النظرة التى تبحث عن نظام» مسبق «ترمى إلى إخراج «النقد الأدبى» من حيّز الاجتهادات الفردية ، وجعله «علما» ، ولعل هذا هو ما نلمحه من تسمية «فراى» كتابه الأشهر : «تشريح النقد» . مزج «فراى» فى أفكاره النقدية بين «المنهج النفسى» ، «والمنهج الأسطورى» ، وقرّب فى القيمة بين الخطاب الأدبى والخطاب العادى ، فاعتبر - وبخاصة فى جانبه الثانى - واحدا ممن أسهموا بجهودهم فى النقد «البنيوى» ، أو بعبارة أدق ، اعتبر «نصف بنيوى» . [(٣٧)]

(و)

خلفت «البنيوية» «النقد الجديد» ، معتمدة فى أصولها على أفكار العالم اللغوى الاجتماعى سوسير ، وبخاصة تلك التى عبّر عنها فى محاضراته التى ألقاها فى جامعة جنيف من سنة ١٩٠٦ إلى سنة ١٩١١ . ويفرق سوسير بين مفهومى «اللغة» ، و«الكلام» ، «فاللغة» عنده نظام عام «والكلام» سلوك لغوى ، والرموز اللغوية رموز اعتباطية . ومعنى هذا أن الأفراد أحرار فى اختيار ما يتحدثون به ، ولكن فعلهم هذا يأخذ حيز التنفيذ (التفاهم) عن طريق مجموعة من النظم والقواعد لا تسيطر عليه ، أو تقرره - طبيعة الموضوع المتحدث فيه . وقد أهمل سوسير الطريقة التتابعية التاريخية فى النظر إلى اللغة ، واعتمد الطريقة الوصفية «الآنية» ، فساعد بذلك على النظر إلى الواقع - فى التصوير الأدبى - على نحو «تتزامن» فيه الصور «لا تتتابع» . (٣٩)

وتعتمد «البنيوية» القول بأن هناك نظاما لغويا موحدا يحكم بنية السرد القصصى والأسطورى ، هذا مع تسليمها بأن الثقافات فى العالم متباعدة ، وبالتالى فإن طابعها - بالضرورة - محلى . ويحكم الفكر «البنيوى» عنصران ، الأول أن الإنسان يوجد من خلال سياق ثقافى ليس بوسعه السيطرة عليه ، أو التحكم فيه ، وتلك هى الناحية «الأيديولوجية» التى تربط «البنيوية» «بالحتمية التاريخية» ، «والماركسية» ، والثانى أن العمل الأدبى يبقى غامضا ، «رجراجا» ، «هلاميا» ولا يأخذ شكله وقالبه إلا من خلال قراءته طبقا لطرائق المنهج «البنيوى» . وتقترب «البنيوية» من «الموضوعية» فى جانب من جوانبها ، وذلك حين ترى أن تقاليد الأدب ، وعمل الرموز ، وآثار كل ذلك على القارئ ، أمور لا تقع ضمن قدرات القارئ ، وإنما تقع ضمن العناصر الموضوعية للقوالب الأدبية .

ولم يكن الأدب فى البداية يقع ضمن اهتمامات «البنيوية» ، أى أنها - فى الأساس - ليست منهجا نقديا ، ولكن النقاد الأمريكيين جعلوا منها - منذ أواسط السبعينيات - منهجا نقديا يحمل طابعا عالميا ، وعلى ذلك أصبحت أسماء : «سوسير»، و«ستراوس» ، «وبارت» ، «وجاكبسون» «وجولدمان» (المشار إليه سلفا) هى الأسماء الأكثر ترددا فى مناقشات النقاد ، بل وفى مناقشات كل المشتغلين بالدراسات

الإنسانية، فى كل من أوروبا وأمريكا . ثم توالت أجيال النقاد البنيويين - ومنهم «بول دى مان» ، «وهارتمان» ، «وكولير» ، و«دوناتو» ، «وجيمسون» ، «وإدوارد سعيد» ، فشرحوا مبادئها ، وطوروها ، وذلك عن طريق تطعيمها بفروع نامية أخرى فى علم اللغة، والتاريخ ، والاجتماع ، ولكنهم لم يبذلوا فى تطبيقها على النصوص الجهد الذى بذلوه فى النقاش النظرى . [٤٠] وحين أعلن «ديريدا» موت «البنيوية» ، وقدم مصطلح «التفكيكية» على أنقاضها أصبح كثير من هؤلاء النقاد - الذين كانوا قد كتبوا من قبل تحت «علم» «البنيوية» ، ينتمون - بطريقة شبه «ميكانيكية» - إلى «ما بعد البنيوية».

يركز «ديريدا» فى قراءة النص الأدبى - طبقا لمنهجه «التفكيكى» - على ما يسميه «الاختلاف» ، فالدوالّ - وهى العلامات ، أو الكلمات ، أو الرموز - يختلف بعضها عن البعض الآخر ، ولا يتضح معناها إلا من خلال هذا «الاختلاف» . ويأخذ هذا «الاختلاف» فى النص الأدبى عادة شكل «التقابل» ، أو «التضاد» («فالطبيعة» تختلف عن «الثقافة» ، واللون «الأحمر» - فى إشارات المرور - يختلف عن اللون «الأخضر» - وهكذا) ، والعلاقة دائما بين «الدال» (الضوء الأحمر فى إشارات المرور مثلا) ، «والمدلول» (التوقف عن السير فى هذا المثال) ، «تقليدية» وليست «منطقية» ، وذلك لأنها استقرت عن طريق نظام محلى فى التمييز بين الأشياء . وهذا «الاختلاف» - الذى يجعل لهذه الرموز معنى طبقا لتحليلات «ديريدا» - هو نفسه الذى يحول بينها وبين أن يكون لها معنى محدد ، فضلا عن أن يكون لها معنى قاطع . ومن جهة أخرى ، تختلف «العلامة» - أو الإشارة - عن مثيلاتها ، وذلك بحسب السياق الذى ترد فيه ، ولكنها فى كل سياق ترد فيه ، تبقى حاملة آثارا من ألوان «السياقات» الأخرى التى وردت فيها من قبل . ويترتب على ذلك كله ، أننا حينما نكتب إنما نضاعف - على الحقيقة - من ألوان «الاختلاف» بين الدوال والمدلولات ، ومن ثم نضيف إلى ألوان الغموض فى النص الأدبى ، ونحول بينه وبين الوضوح ، الذى هو هدفنا من الكتابة .

يترتب على الفلسفة «التفكيكية» عند «ديريدا» أن المعنى الأدبى لا يمكن أن يكون واحدا ، أو محددا ، أو محدودا ، أو واضحا ، وذلك لخضوعه دائما لنوع من «التخالف» لا «التوافق» ، «والتفكيك» لا «التجميع» . لكن المصطلح عنده لا يعنى «الهدم» وإنما يعنى إعادة البناء ، أو التحليل الأدبى بالطريقة المشروحة فى الفقرة

السابقة. وإذا كان ثمة ما يهدم فى عملية التحليل هذه فهو ليس النص الأدبى ، وإنما هو تحكم «بديل» معنوى فى النص فى «بديل» معنوى آخر محتمل له . والمصطلح يعنى البحث عن العناصر الداخلية للنص الأدبى ، التى هى عناصر تتناقض مع بعضها من ناحية وتتناقض مع العناصر الخارجية التى تبدو - ظاهريا - دالة على وحدة النص وتماسكه ، من ناحية أخرى . [٤٢]

(ز)

إنه لمن المؤسف حقا أن نقول فى الختام إن معظم المداخل النقدية التى تتزاحم فى الساحة الآن ، تجعل منطلقاتها أفكاراً تقع خارج دائرة النص الأدبى ، وتتكئ على أسلاف - أو حلفاء - ينتمون إلى فروع فى الدراسات الإنسانية ، لها مبادئها ولها رؤيتها الخاصة بها ، «كعلم النفس» «وعلم الاجتماع» ، «والاجتماع اللغوى» ، و«الاقتصاد» ، و«السياسة» ، و«الفلسفة» ، وهذا يجعل من النقد - وأخشى أن أقول - ومن الأدب كله - نشاطا تابعا ، ويجعل صورة مستقبله - لذلك - صورة قاتمة .

الهوامش والمراجع

(١) -Buttigieg, J., Criticism without Boundaries, Indiana, 1987

(٢) بعد ثورة الشباب فى فرنسا - وهى ثورة ثقافية تقدمية - سنة ١٩٦٨ ، بدأت مصطلحات «الأدب النسائى» و «النقد النسائى» تنتشر بسرعة فى الحركة النقدية الحديثة ، وهى تعنى بالإجابة عن أسئلة تتصل كلها بوضع المرأة الاجتماعى ، والأدبى ، ودورها الإنسانى ، وقيمة ما تكتبه مبدعة أو ناقدة ، ومن هذه الأسئلة على وجه التحديد : هل صورة المرأة صورة ملائمة فى الأدب الذى يكتبه الرجال؟ وهل ثمة صلة بين القهر الاجتماعى الذى تعانيه المرأة ونوعها (أى كونها امرأة) ؟ ولماذا يندر وجود كاتبات فى تاريخ الأدب ؟ وإذا كان ما قاله « رونالد بارت » فى تعريف الأدب ، من أنه ما يتجه إلى الخشونة ، صحيحاً ، فهل يعنى هذا أن «الأدب النسائى» - ومعظمه لا يتجه إلى الخشونة - ليس أدباً ؟ وهل لأدب المرأة ميزة خاصة فيما يتصل بتقاليد الكتابة ؟ ومنذ السبعينات صدرت صحف « للأدب النسائى » ، وكونت دور نشر «نسائية» فى كل من « أمريكا » ، « وإنجلترا » ، « وفرنسا »، « وألمانيا » « والبرتغال » ، « وهولندا » ، « والدنمارك »، وحتى فى « تايوان » ، ومعظم الكتابات « النسائية » تحمل طابعاً يسارياً تقدمياً ، وهى تميل إلى توحيد هويتها مع الحركات الجديدة فى المجال النقدى ، «كالبنيوية»، « وما بعد البنيوية » ، « والحداثة ، « وما بعد الحداثة ، « والماركسية الجديدة » .

وأود أن أذكر أننى فى منتصف الستينات تقدمت برسالتى للدكتوراه إلى جامعة لندن عن أدب المرأة فى مصر الحديثة ، واقتضى عملى التحدث إلى مجموعة كبيرة جداً من الكاتبات والناقدات - معظمهن لا يزلن على قيد الحياة - ولم يكن الاتجاه « النسائى » فى الأدب والنقد قد شاع فى العالم شيوعه هذه الأيام . وأذكر أنهن جميعاً - وبدون استثناء - تمسكن بأنه لا يوجد شئ اسمه « أدب نسائى » وشئ اسمه « أدب رجالى » ، وإنما يوجد « أدب » ويوجد « نقد » وأعتقد أنهن كن يحتمين فى ذلك بحائط الأدب العام ، والنقد العام ، الذى كان - ولا يزال - « رجالياً » فى عالمنا العربى . ولست أدرى ما الذى يمكن أن تقوله الكاتبات الناقدات لدينا الآن ، بعد أن ظهر للعالم كله أن هناك «أدباً نسائياً» ، « ونقداً نسائياً » ؟ وهل يمكن أن تكون الحجج ، التى تصنع مكتبة بأسرها فى التدليل على هذا ، جميعها حججاً واهية ؟.

انظر على سبيل المثال :

- Showalter, E., A Literautre of Their Own, Princeton.1977.

- Harris, V.W.. Conecpts in Literary Criticism and Theory. London, 1992.

- Collier, P. (ed) Literary Thory Today. UK. 1990 pp. 1992.

- Buttigieg (المشار إليه سلفا) pp. 129 ff.

(٣) انظر على سيل المثال :

- Siebes. T. The Ethics of Criticism. Cormell U.P., 1988.

- White, J.T., Literary Futurism. Oxford. 1990.

- Potter, R.G. (ed). Literary Computing and Literary Criticism. U of Pennsylvania Press. 1989.

(٤) - Bate, W.J., Prefaces to Criticism. U.S.A. 7 ff

(٥) - Wilde, O., Itentions, London, 1919. P. 39.

(٦) ليس بدعاً فى تاريخ التطور الأدبى أن تنقلب الأمور ، فيصبح الهامش لبّا ، واللب هامشاً . بل إنه ليبدو لى أحياناً أن فكرتى « الحداثة » و« القدم » تتلخص فى تقليب المادة على هذا النحو . وعلى سبيل المثال فإن التغير الكبير الذى حدث فى معنى تصوير الواقع – وهو أساس الثورة فى التعبير الأدبى كله – يعود إلى هذا ؛ فقد رأى المحدثون («جويس» ، و«توماس مان» ، «والبيركامو») أن واقعية زولا لا يمكن أن تعكس الحقيقة كاملة ، لأنها تقوم على تكديس التفصيلات الخارجية ، والأولى – كما فعلوا هم – التركيز على اللحظة الداخلية الآنية الصامتة فى داخل الإنسان ، وهكذا تحولوا من «الدرامى» إلى «الشاعرى» فى التعبير الأدبى ، أى من «تسلسل الحدث» إلى «التصوير» ، وذلك بإلقاء الضوء الباهر على المتضادات ، والمفارقات ، بين الإحساس الداخلى ، والموضوعات الخارجية ، وعلى اللمحات العشوائية الكائنة فى وعى الإنسان. وهكذا أصبح المحورى فى «الواقعية التقليدية» هامشيا فى «المدرسة الحديثة» ، والهامشى لديها محوريا لدى «المدرسة الحديثة» ، وكان هذا هو لب التجديد انظر (على سبيل المثال) مقدمة كتاب :

- Kostelanetz, R., On Contemporary Literature, U. S. A., 1971.

(٧) - Murray, G., The Classical Tradition in Poetry . U. S. A. , 1957, P. 216.

(٨) السابق ، P. 48

وانظر لموضوع «المحاكاة الجديدة» كله : - Harris (المشار إليه)

وكذلك :

- Sparioson, M. (ed.) , Mimesis in Contemporary Theory, Amsterdam. 1984.

ولم يقتصر الأمر على العودة – فى النقد الحديث – إلى نظرية المحاكاة العامة ، بل تجاوزه إلى البحث فى جزئياتها ، فلقى مصطلح «التطهير» مثلا عناية واضحة من قبل الدارسين . ومن المعروف أن أرسطو جعل التطهير CATHARSIS هو وظيفة الفن ونتيجته . وقد جرت مناقشات مستفيضة عن هذا المصطلح فى النقد الحديث ، فشرح فى معناه «الأرسطى» ، وأضيف إليه من التحويرات والتعديلات ما جعله ملائما لكثير من المداخل النقدية العاملة فى الساحة الآن ، من «النقد النفسى» ، وبخاصة عند تريلنج ، وكريس ، وبيرك ، إلى «النقد البنيوى» ، إلى نقد «السياق الثقافى» ، إلى النقد الذى يهتم بردود فعل القارئ على العمل الأدبى .

انظر :

- Abdullah, A., Catharsis in Literature, U. S. A., 1985.

وبخاصة فى الفصول : الثالث ، والرابع ، والخامس . وانظر كذلك مقالة :

The Riddle of Cathasis.

ضمن كتاب : - Eassays in Honour of N. Frye, edt. by E. Cook, U. S. A., PP. 14 ff.

(٩) ترجمت أعمال «فرويد» إلى كل اللغات الحية فى العالم ، وترجم قسم كبير جدا منها إلى اللغة العربية . والنقطة المهمة – فيما يعنينا – هى نقطة الاتصال بين علم النفس والأدب ، أو نقطة العبور من علم النفس الخالص إلى النقد الأدبى . ولا يكاد يخلو عمل فى تاريخ النقد الأدبى ، أو مناهجه ، أو نظرية الأدب ، من الحديث عن «المنهج السيكولوجى» ، أو «التحليل النفسى للأدب» ، أو «المنهج الفرويدى» .

انظر :

- Hartman. G., (ed.), Psychoanalysis and The Question of The Text. U. S. A., 1978.

وكذلك :

- Watson, J., The Study of Literature, London, 1969.

(الفصل التاسع)

وكذلك : - Harris (المشار إليه) , PP. 304 ff.

(١٠) السابق ، - Hartman (المشار إليه) , PP. PP. 305 ff.

(١١) من أهم الأعمال النقدية التى طبقت نظرية «يونج» على الأدب فى اللغة الإنجليزية كتاب «بودكين» : «الأنماط العليا فى الشعر» ، وكتاب بيتينا : «المنهج اليونجى فى دراسة الأدب» :

- Bodkin, Archetypal Patterns in Poetry, Oxford, 1934.

- Bettina., A. Jungian Approach To Literature, U. S. A., 1984.

(١٢) (الفصل التاسع) - (المشار إليه) Watson -

وكذلك :

Coyle. M. (ed.) Encyclopeda of Literature and Criticism, London, 1990 PP. 14 ff.

(١٣) (الفصل التاسع) - (المشار إليه) Watson -

(١٤) انظر فى ذلك : Harris - (المشار إليه) PP. 205 - 6.

وانظر كذلك : Strelka, J, (ed), Literary Criticism and Psychology, U. S. A. 1976 -

وكذلك : (المشار إليه) Hartman -

هذا ، وقد لقى المنهج «السيكولوجى» رواجا عظيما فى النقد الأدبى الحديث فى العالم العربى، وتوالت الدراسات النظرية والتطبيقية ، التى تجعل موضوعها تحليل شخصية الأديب ، أو نقد النص الأدبى على نهج «سيكولوجى» . ولا يزال هذا النهج يحظى باهتمام ملحوظ داخل أروقة الجامعات وخارجها . ومن الطبيعى أنه ليس كل ما يكتب تحت راية النقد النفسى «السيكولوجى» له قيمة تستحق الاهتمام ، ومن الصعب الحديث عن اتجاه «سيكولوجى» متكامل فى النقد العربى الحديث .

من الدراسات المبكرة فى هذا المجال كتاب محمد خلف الله أحمد «من الوجهة النفسية» ، وله طابع نظرى ، وتكمن قيمته إلى حد كبير فى إشاراته التراثية ، ومحاولة تفسير بعض آراء عبدالقاهر على أساس من علم النفس . كذلك يحمل كتاب حامد عبدالقادر : «علم النفس الأدبى» طابعا نظريا ، وله طابع وسط بين الترجمة والتأليف . ومن الكتب التى تتناول الشعر على أساس نفسى (أو بيوجرافى) كتاب العقاد : «ابن الرومى - حياته من شعره» ، وكذلك كتابه : «أبو نواس - الحسن بن هانئ» ، وسترد إشارة أخرى إلى الكتاب الأول ، أما كتابه الثانى فقد فسر فيه شخصية أبى نواس (ومن ثم شعره) على أساس من «نظرية النرجسية» ، وهى نظرية إغريقية قديمة عن «نارسيس» ، عاشق ذاته . وقد كتب محمد النويهى كتابا عن «شخصية بشار» ، وآخر عن «نفسية أبى نواس» حاول فيهما شرح شعر الشاعرين على أساس من صفات نفسية حددها ، وتناول عز الدين إسماعيل كثيرا من نصوص الشعر الجديد ، مستخدما المنهج النفسى ، وذلك فى كتابه : «الشعر العربى المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية» ، وله كذلك «التفسير النفسى للأدب» .

ومن ناحية أخرى طبق مصطفى سويف أسس علم النفس فى شرح العمليات التى تسبق عملية الإبداع الشعرى ، وتصاحبها ، فى كتابه : «الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة» وتبعه مصرى حنورة بكتاب عن الرواية : «الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية» . أما المنهج الأسطورى اليونجى فلم يظفر باهتمام مشابه ، وإن فسرت بعض نصوص الشعر الجاهلى - فى محاولات متفرقة - على أساس أسطورى .

(١٥) من أبرز القائلين بأن الأدب يتحول باطراد من «غير الواقعى» إلى «الواقعى» نور ثروب فراى فى كتابه :

- Frye. N. The Anatomy of Criticism, U. S. A. 1957.

وانظر فى ذلك :

(١٦) - Cunliffe, M., History of Literature in the English Language, London, 1973, PP. 357 ff.

(١٧) - Watson (المشار إليه) , P. 29

(١٨) - Wellek, R., Comcepts of Criticism, Y. U. P. 1963. P. 242.

- Harris (المشار إليه) PP. 323 ff.

ومشكلة لغة العمل الأدبى مثارة منذ وقت بعيد فى النقد العربى الحديث ، فقد استخدم بعض الكتاب اللهجات المحلية ، واللغة الدارجة ، باسم «الواقعية» ، ذاهبين إلى أن تحقيق هذه «الواقعية» يحتم أن يكون الحوار بين الشخصيات فى الرواية ، والقصة القصيرة ، والمسرحية النثرية ، باللغة التى تستخدمها مثيلات هذه الشخصيات فى حياتها العادية . أما الجانب الوصفى فقد احتفظ فيه الأديب باللغة الفصيحة فى جميع الأحوال ، وذلك لدعم الإحساس «الواقعى» فى العمل الأدبى ، بناء على أنه من المفهوم أن الذى يصف ، ويسير دفة العمل هو الأديب (المثقف) ذاته . نجد هذا عند عبدالرحمن الشرقاوى فى رواية «الأرض» مثلا ، وفى معظم القصص القصيرة التى كتبها يوسف إدريس ، والمسرحيات التى كتبها نعمان عاشور . ودرج النقاد الواقعيون على فهم «واقعية» اللغة على هذا الأساس ، ذاهبين إلى أن «مطابقة الواقع» ، أو «الإيهام بالواقع» ، لا يمكن أن يتحقق مثلا إذا نطقت خادمة من الريف (أو من المدينة) باللغة الفصحى . والسؤال الذى ينبغى استحضاره فى هذا الصدد هو: كيف استطاع نجيب محفوظ المحافظة على لغة (فصيحة) واحدة فى كل من الوصف والحوار ، فى أعماله الواقعية كلها ، دون أن يخل بهذه « الواقعية » ؟ وقد قيل كلام كثير فى الموضوع ، ومنه مثلا أن ما يستخدمه نجيب محفوظ « عامى مترجم إلى الفصيح » والشىء الذى لا يمكن إنكاره أن المشكلة لا بد أن تكون واجهته ، وأنه بذل جهدا لحلها ، وأن قارئه قبل هذا الحل ، لأن هذا القارئ يدرك أن ما يقرؤه من أدب على الأوراق إنما هو « أدب » ، وليس الواقع الخام الذى يجده فى الطريق ، ويستقبله مباشرة عن طريق الحواس .

ولا أقول إن ما فعله نجيب محفوظ قد حل المشكلة بشكل نهائى ، بل إنى لا أقول إنه حلها بشكل مرض ، وإنما أقول إنه فى تناول هذا الموضوع ، ينبغى التفرقة بين اللغة فى واقعها المادى ، أى قبل أن تستخدم فى الأدب ، وبينها فى واقعها الأدبى ، أى بعد أن استخدمت فى الأدب . اللغة فى الحالة الأولى مادة « خام » ، وهى فى الحالة الثانية مادة « مصنعة » والمادة « المصنعة » تضعك فى

جو « الإيهام » بالمادة الخام ، ولكنها ليست هى ، ذلك لأنه فى الوقت الذى تضعك فيه فى هذا الجو تبقيك على وعلى بأنها مختلفة ، وأن الذى يجعلك تتركها فى صورتها « الخام » ، وتلجأ إليها فى صورتها « المصنعة » هو هذا « الاختلاف » ، وبذلك يبقى « النص الواقعى » قريبا من الحياة الواقعية، مذكرا بها ، وكاشفا عنها ، ومضاعفا الإحساس بها ، ولكنه مختلف عنها . غير أنه ينبغى التأكيد هنا على أن الاختلاف عن الواقع شىء ، ومضادته ، أو التباين معه ، شىء آخر ، فليس من «الواقعية» فى شىء أن نضاد الواقع ، أو نتباين معه . ولو كانت اللغة التى يستخدمها العمل الواقعى هى ذات اللغة التى يستخدمها الواقع ، وكانت العبارة التى قد ترد فى موقف ما فى العمل ، مطابقة من جميع النواحى للعبارة التى تستخدم ، فى الموقف المقابل لهذا الموقف فى واقع الحياة ، لما كان هذا العمل أدبا على الإطلاق .

إن موضوع لغة العمل الأدبى موضوع حيوى ، وهو لم يلق العناية التى يستحقها فى النقد العربى الحديث ، لا من جهة الكتاب « الواقعيين » ، فقد كتبوا « باللهجة » ، وأراحوا أنفسهم ، ولا من جهة النقاد « الواقعيين » ، الذين زينوا لهؤلاء الكتاب الاستمرار فى طريقهم الساذج ، بموافقتهم عليه ، ومباركتهم له . ولو كان صحيحا أن الأدب الذى تستخدم فيه اللهجة أدب عربى . لكان صحيحا - تبعا لذلك - أن ما هو مكتوب باللهجة المصرية أدب عربى ، والمكتوب باللهجة الخليجية أدب عربى، والمكتوب باللهجة المغربية أدب عربى ، لكن ، كيف يكون أدبا عربيا ما لا يستطيع أن يقرأه عربى ما لم تكن هذه لهجته ؟ ولنفترض أن عملا أدبيا اجتمعت فيه شخصيات من عدة لهجات عربية ، أفنتوقع أن يكتب بعدد من اللهجات يساوى عدد هذه الشخصيات ؟ بل لنفترض أنه أضيف لهولاء ضيف إنجليزى ، وآخر فرنسى ، وآخر ألمانى ، ولنتصور ماذا يمكن أن يكون عليه الحال ! وألا يبلغ الأمر فى هذه الحالة حد المهزلة ؟

(١٩) انظر كتاب : Williams. R. Marxism and Literature. Oxford, 1977

فى مقدمته ومواضع أخرى متفرقة منه

(٢٠) من الملائم هنا أن أعرض رأى « ماوتسى تونج » فى موضوع ما ينبغى أن يكون عليه الأدب ، وذلك حتى ألقى مزيدا من الضوء على مفهوم الأدب ، وغايته ، ومعنى النقد ، فى المذهب «الماركسى » إبان نشأته الأولى . يقول « ماوتسى تونج » :

« وليس هناك فن من أجل الفن ، أو فن فوق الطبقات ، أو فن مواز للسياسة أو مستقل عنها ... نطالب بالوحدة بين السياسة والفن ، أى الوحدة بين المحتوى السياسى الثورى والشكل الفنى ، وذلك على أقصى درجة ممكنة من الاكتمال ، فالأعمال الأدبية والفنية الخالية من الجودة الفنية لا أثر لها ، وذلك مهما كانت تقدمية من الناحية السياسية ، على ذلك فنحن لا نعارض فحسب الأعمال الفنية التى

تحتوى على وجهات نظر خاطئة ، بل نعارض كذلك النزعة التى تدعو إلى أعمال فنية تحمل وجهات نظر سياسية صحيحة ، ولكن ليس لها أثر فنى ، وذلك لأنها محض « إعلانات وشعارات » »

أحاديث فى ندوة الأدب والفن بيانان - بكين - ١٩٦٨ ، ص ٤٦ .

(٢١) ثمة دراسات كثيرة - يتتابع ظهورها - تتناول « الشكلانيين الروس » ، وتطويرهم للفكر «الماركسى» فى النقد الأدبى . انظر واحدة منها فى :

- Frow. J. Marxism and Literary History. U. K. 1986. Pp. 1983ff

(٢٢) - Natoli. J.(ed.). Tracing Literary Theory. U.S.A. 1987. pp. 115-117

(٢٣) انظر :

- Hawkes. J. (ed), Griticism in Society. London, 1987. p. 9,

وكذلك - Harris (المشار إليه) pp. 20 7 ff

وكذلك : - Natoli (المشار إليه) pp. 123 ff

وثمة قدر كبير من الكتابات النقدية فى عالمنا العربى ، يكتبه نقاد عرب (شبان وكهول) فى موضوعات « الحداثة » ، و « ما بعد الحداثة » ، و « البنيوية » ، « وما بعد البنيوية » ، « ونظرية الأدب » ، « والألسنية » ، « والأسلوبية » ، و « علم العلامات » . وهذه كلها فروع تنتمى - كما هو واضح - إلى جذرين ، أحدهما « لغوى - اجتماعى » (« سوسير» وما تطور عنه) ، والآخر «أيديولوجى » (« ماركس » وما تطور عنه) والملاحظ أن الجانب النظرى فى هذه الكتابات يغلب على الجانب التطبيقى ، كما أن جانب الاقتباس عن النقد الفرنسى ، والانجليزى ، والأمريكى ، هو الطابع الغالب ، وتستخدم هذه الكتابات مصطلحات ليس لها ما يقابلها من مصطلحات مستقرة فى اللغة العربية ، مما يوقعها فى غموض يكاد يكون - فى كثير من الأحيان - كاملا . وحين تطبق هذه الأفكار على نصوص الأدب العربى ، تتراوح النتيجة بين « الإبهار » ، و« البهرج الخادع » ، و«المهزلة الكاملة» . والذى يبدو لى ملائما لنا فى هذا الصدد أننا فى حاجة إلى عرض الجديد من هذه التطورات المعاصرة فى مجال النقد الأدبى على محورين ، محور الترجمة (الأمينة ، الرشيدة ، الكاملة، الصحيحة) لأمهات الأعمال المتصلة بالموضوع ، وليس الأمر ، فيما يتصل بالصفات التى ذكرتها للترجمة ، محتاجا إلى كلام طويل ، ومحور التحليل الهادئ لهذه الأعمال ، وغربلتها ، ووصلها بما من شأنه أن يحقق نتائج عملية مفيدة فى حاضرنا الأدبى والنقدى .

(٢٤) (فى المقدمة - المشار إليه) - Kostelanetz

(٢٥) قام رتشاردز فى كتابه Practical Criticism بتجربة طريفة ، وزع فيها قصائد (نزع منها اسم مؤلفها) على تلاميذه، وطلب إليهم النظر فيها على فترات متباعدة ، ومحاولة استخراج معانيها

الجزئية ، ومعناها الكلى ، والمغزى الذى ترمى إليه (وكان من بين هؤلاء التلاميذ « إمبسون » صاحب الكتاب المعروف « سبعة ألوان من الغموض ») وقد جمع « رتشاردز » خلاصة تجربته هذه ، شروح تلاميذه بما فيها من أخطاء وتصورات ، واجتهادات ، وتعليقاته هو الخاصة عليها ، ونشرها فى كتابه المشار إليه ، وقد اكتسب الكتاب قيمة كبيرة فى النقد الأدبى الحديث والمعاصر، ولا تزال طبعاته تتوالى عاما بعد عام .

(٢٦) - Eliot. T.S. Selected Prose. London. 1963. P. 29.

(٢٧) - Eliot. T.S. The Sacred Wood. London. 1964. Pp. 155 ff

(٢٨) -Eliot. T.S.. On Poetry and Poets. London. 1956. P. 112.

(٢٩) -Eliot. T.S.. Selected Prose (المشار إليه) PP. 23- 30 102, 189-

ويعرف « اليوت » المعادل الموضوعى فى العبارات التالية :

« إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة فى قالب فنى إنما تكون بإيجاد « معادل موضوعى » لهذه العاطفة ، أى مجموعة من الموضوعات ، أو المواقف ، أو الأحداث التى تشكل وعاء لهذه العاطفة الخاصة ، بحيث تتفجر هذه العاطفة فى الحال عندما تعرض تلك الموضوعات ، أو المواقف أو الأحداث ، مقدمة فى شكل تجربة حسية »

(٣٠) -Eliot. T.S.. The Use of Poetry and The Use of Criticism. London. 1964. P. 155.

وانظر فى عرض ونقد أعمال « ت . س . إليوت » ما يلى :

- Bergonzi, B. T. S. Eliot, U.S.A., 1972.
- Spender, S.. Eliot, U.K. 1975.
- Dale, A.S. T.S. Eliot. U.S.A 1988.
- Siebers, T.(المشار إليه)
- Bush. R., T.S. Eliot, U.S.A. 1991
- Collier (المشار إليه) P.125

(٣١)

(٣٢) Wellek, R. and Warren, A.. Theory of Literature, London, 1963. pp. 78ff.

هكذا قضى على « المنهج البيوجرافى » ، ولم يعد له مكان فى الدراسات النقدية المعتمدة ،بل إن التعلق به أصبح مثيرا لسخرية الدارسين . وهو يوصف بأنه نوع من « التبسيط المخل » فى فهم العمل الأدبى ، هذا إذا لم يكن « نوعا من التزييف المقصود » .

انظر :

Weimann. R. Structure and Society in Literary History. London. 1984. P. 39.

وقد ترتب على ذلك أن مصطلحات نقدية جديدة بدأت تحتل الساحة ، مثل مصطلحات «الراوى» ، « والمتكلم » ، و« الشخصية » ، وذلك تفاديا لاستخدام مصطلحات أخرى ، مثل مصطلح « المؤلف » ، وتفاديا بالتالى لعقد أية صلة بين النص وصاحبه (أنظر : pp. 47, 48 (المشار إليه) siebers ولا بد من الإشارة إلى أن عقد رابطة وثيقة (بيوجرافية) بين النص وصاحبه كان ولا يزال منهجا أثيرا فى النقد العربى الحديث ، فقد أنكر « طه حسين » الوجود التاريخى لمعظم الشعراء العذريين لأنه لم يستشعر وجود شخصيات خاصة وراء الأشعار ، انظر مقالاته عن : « الغزلون وأخبارهم » فى «حديث الأربعاء » ، ووسم « العقاد » شعر « شوقى » فى « الديوان » بأنه « شعر القشور والطلاء»، لأنه لم يلمح وراءه شخصية خاصة . وهذا النوع من النظر عليه طابع الأثر «الرومانتيكى » كما لا يخفى . وقد خطا « العقاد » بالذات خطوة أخرى فى هذا المجال ، فطبق «المنهج البيوجرافى » على شعر ابن الرومى فى كتابه : ابن الرومى - حياته من شعره » (المشار إليه ، وشرح أحداث حياته ، وعاداته ومناقبه ، ومثالبه ، وأحواله النفسية جميعا ، كل ذلك من خلال شعره . وقد ذكر العقاد أن الأخبار التاريخية الواردة عن حياة ابن الرومى قليلة ، ولكن يمكن تعويض ذلك بإعادة تشكيل صورة له من شعره ، واثقين من أنها ستكون صورة مطابقة لصورته التاريخية ، وذلك بناء على أن شعره شعر «صادق » .

لقد أدى عمل « طه حسين » « والعقاد » هذا دوره التاريخى ، فى تنمية الوعى بقيمة النقد الأدبى ، فى وقت كان الشائع فيه منهج التاريخ الأدبى ، القائم على ربط الفترات الأدبية بالفترات التاريخية السياسية ، على نحو يقلل فرصة تحليل النصوص على أسس نقدية صلبة ، ومع توالى الأبحاث « الأكاديمية » زاد التعلق « بالمنهج البيوجرافى » ، مع تفريغه فى معظم الأحيان من كثير جدا من فوائده (التى يعترض بها نقاده عليه) ، واختزل استخدامه فى عبارة أصبحت مجالا للتندر هى عبارة « فلان - حياته وشعره » ، وتحتها تحشد معلومات ، وتملأ صناديق معدة سلفا ، وتلوى أعناق النصوص لتلائم - قسرا - المعلومات التاريخية ، وتفسر الأحداث التاريخية بطريقة متعسفة ، لتلائم النصوص ، ولم ، يقتصر الأمر فى ذلك على الشعر ، بل تجاوزه إلى فنون الأدب النثرية ، فبحث عن آراء الروائيين والمسرحيين وكتاب القصة القصيرة ، السياسية والمذهبية فى أعمالهم ، كما بحث عن معالم شخصية الأديب فيما يكتبه من أدب ، واعتبر وضوح شخصية الأديب فى أدبه علامة على أقصى قدر يمكن أن يحققه الأديب من « صدق » ، والناقد من « إنجاز » .

(٣٣) انظر فى موضوع « جذور حركة النقد الجديد » :

- Abdullah, A., Catharsis in Literature. U.S.A., 1985, Pp. 68 ff.

(٣٤) - Walder. D., (ed.), Literature in The Modern World. Oxford. 1990. P. 132

(٣٥) مبلغ علمى أن الكتابين الأخيرين مترجمان إلى اللغة العربية .

(٣٦) عيب على « النقاد الجدد » إصرارهم على هذين العنصرين بالذات ، شرطا لجودة النص الأدبي، ووجه إليهم سؤال حيوى هو : كيف إذن نفسر أعمالا لا شك فى جودتها ، مع خلوها من هذين العنصرين ؟

(٣٧) انظر : - Harris -(المشار إليه) pp. 266 ff

(٣٨) انظر المرجع السابق ، والصفحات السابقة .

(٣٩) -Lentricchia. F., After The New Criticism. U.S.A., 1980. pp. 3- 26

(٤٠) انظر : - Buttigieg (المشار إليه) pp. 202. 218

وكذلك : - Lentricchia (المشار إليه) PP. 103 154.

(٤١) ليست كلمة « تفكيكية» - كما يتضح من معناها عند ديريدا - أنسب كلمة يترجم بها مصطلح: Deconstruction ، ولكن نظرا لتوالى استخدام الكلمة فى النقد العربى ، أحافظ هنا على استخدامها وذلك حتى لا أضيف مزيدا من البلبلة إلى مجال تضطرب فيه ترجمة المصطلحات غاية الاضطراب .

(٤٢) - Fiacher. M. Does Deconstruction Make Any Difference? U.S. A. 1985. P. 34

* * *

طه حسين و « مستقبل الثقافة فى مصر »
قراءة حرة فى نص تنويرى [١]

[١]

يقع كتاب « مستقبل الثقافة فى مصر » فى مرحلة وسطى من إنتاج طه حسين . كتب قبله - من أعماله الأساسية - «حديث الأربعاء» ، و « فى الشعر الجاهلى » ، و « على هامش السيرة » ، و « مع المتنبى » ، وكتب بعده « مع أبى العلاء فى سجنه »، و « الفتنة الكبرى » ، و « الشيخان » . وكان عمره حين كتب هذا الكتاب حوالى خمسين عاما ، أى فى ذروة نضجه العقلى .

وقد ذكر طه حسين سببين لتأليف الكتاب أحدهما سياسى خطير الشأن هو توقيع معاهدة سنة ١٩٣٦ ، وقد جعل ذلك المصريين يتنسمون ريح الحرية ويطلقون على المعاهدة « معاهدة الشرف والفخار » (وإن كانوا حين ألغوها بعد ذلك أطلقوا عليها « معاهدة الخزى والعار » ، وكان من عقدها هو من ألغاها ، وهو مصطفى النحاس ، الذى قال عبارته الشهيرة فى تلك المناسبة : من أجل مصر عقدت معاهدة ١٩٣٦ ، ومن أجل مصر ألغى معاهدة ١٩٣٦) . ومع استشعار الاستقلال النسبى أصبح المصريون يبحثون عن « هوية » وعن « ذاتية » ، وقد حدا هذا بطه حسين - وكان صوتا جهيرا فى مجال التعليم - أن يكتب هذا الكتاب الذى يصف فيه نوع « المستقبل الثقافى » الذى يحلم به لمصر المستقلة . أما السبب الآخر لتأليف الكتاب فكان أقل شأنا ، وهو أن طه حسين كان قد أوفد فى مهمة من قبل وزارة (التعليم) لحضور مؤتمرين تعليميين فى باريس ، وبدلا من أن يعد عنهما تقريرا للجهة التى أوفدته - كما تقضى اللوائح - رأى من الخير أن يكتب كتابا فى أمر التعليم المصرى كله ، بل والثقافة المصرية كلها ، ومن الواضح أن الكتاب تجاوز هذا السبب الثانى ، أما السبب الأول فلا يمكن أن يتجاوزه كتاب أو غيره.

---

(١) نشرت فى مجلة « مجمع اللغة العربية » ، نوفمبر ١٩٩١ .

وقد بقى كتاب « مستقبل الثقافة فى مصر » وثيقة ثمينة ، ونصا حضاريا تختلف حوله الأجيال ، فيرى فيه البعض قفزة إلى الأمام ، ويرى فيه البعض نكسة إلى الوراء ، ويقف منه البعض موقفا وسطا .

ولم يقدر طه حسين نفسه أنه يقدم فكرا يرضى عنه الجميع . لقد كان يكتب فى فترة شديدة الاضطراب (١٩٣٦ - ١٩٣٧) من النواحى السياسية والفكرية والاجتماعية ، ولا بد أنه كان على يقين من أنه يسبح - فى مواطن كثيرة - ضد التيار. ويكفى أنه تصدى فى قسم مهم من الكتاب لمؤسستين تعليميتين عتيدتين هما الأزهر ودار العلوم ، ولم يلق بالا لما قد ينتظره من تهم أقلها تحريك « الثارات القديمة » وخاصة بالنسبة للأزهر الذى كان طه حسين قد هجره فى مطلع حياته هجرا غير جميل . وأبيات أبى العلاء التى صدر بها الكتاب دليل على كل هذا ، ودليل على أنه عازم على تحرير آرائه فى مستقبل التعليم والثقافة ، والمضى فى طريقه لا يلوى على شىء :

خذى رأيى وحسبك ذاك منى
على ما فىّ من عوج وأمت
وماذا يبتغى الجلساء عندى
أرادوا منطقى وأردتُ صمتى
وفيما بيننا أمد بعيد
فأموا سمتهم وأممت سمتى

[٢]

يُصدّر الكتاب بالتعبير عن نوع من الحساسية المفرطة تجاه الأوربيين بعامة والإنجليز بخاصة ، وهى حساسية مردها - كما يقول هو - إلى أن المصريين كانوا يمرون بعد المعاهدة بفترة اختبار ، وأنهم إذا لم يحسنوا هذا الاستقلال النسبى الذى أعطوه ربما عادوا إلى نير الاحتلال من جديد . ذلك هو نوع التبرير الذى قد يستنتجه القارىء من

الكتاب ، وهو تبرير لا يقع موقعا حسنا من القارىء لكتاب يقوم كله على أن العقلية المصرية جزء من العقلية الأوربية ، وأن الأحساس المصرى ينبغى أن يكون إحساسا «بالندية » مع الغير (وإلا فما معنى إحساس الإنسان المستقل ؟) :

« وأخاف أن نقصر فى ذات أنفسنا وعلينا من الأوربيين عامة ومن أصدقائنا الإنجليز خاصة ، رقباء يحصون علينا الكبيرة والصغيرة ويحاسبوننا على اليسير والعظيم. ولعلهم أن يكبروا من أغلاطنا ما نراه صغيرا ، وأن يعظموا من تقصيرنا ما نراه هينا ، وأن يقولوا طالبوا بالاستقلال وأتعبوا أنفسهم وأتعبوا الناس فى المطالبة به حتى إذا انتهوا إليه لم يذوقوه ، ولم يعرفوا كيف ينتفعون به » .

وأول سؤال حيوى يعرضه الكتاب هو : « أمصر من الشرق أم من الغرب » (ص٧) وهو سؤال يعنى نوعا من « الثنائية » التى ترى فى العالم نوعين ثقافيين لا ثالث لهما ، أحدهما ثقافة الغرب ، والآخر ثقافة الشرق البعيد . وهذه « الثنائية » تثير سؤالا من القارىء هو :

وأين موضع الحضارة الوسطى - وهى حضارة شرقنا العربى - من هذا التقسيم ؟ وهل تعنى الثنائية أنه ليس لهذه المنطقة « هوية حضارية » موازية لهاتين الحضارتين ؟ على أن المضى مع الكتاب خير - فى نظرى - من قطع جريانه ، والوقوف عند هذا السؤال ، ويكفى أن يثار .

يحدد الكتاب عناصر عدة تكونت منها العقلية المصرية ، منها البيئة ، ومنها التأثر بشعوب أخرى يأتى فى مقدمتها الشعب اليونانى ، ومنها الأثر الحاصل من اتصال الشعب المصرى بالرومان والفرس والمقدونيين والعرب ، ومقاومة الشعب المصرى لكل هذه الشعوب . لقد سوى طه حسين فى رفض الشعب المصرى للاستعمار الخارجى بين كل تلك الشعوب ، وحين أحس نوعا من الجور فى تلك التسوية ، لاتصال « العربية » بالإسلامية» ، خفف من لهجته بالنسبة للعربية ، وخص الإسلام بكلمة مختصرة ، وذلك قبل أن يخلص إلى فكرته الأساسية التى يطرحها على النحو التالى :

« فالتاريخ يحدثنا بأن مصر قاومت الفرس أشد المقاومة ، وبأنها لم تطمئن إلى المقدونيين حتى فنوا فيها ، وأصبحوا من أبنائها ، واتخذوا تقاليدها وسننها تقاليد وسننا. والتاريخ يحدثنا كذلك بأنها خضعت لسلطان الامبراطورية الرومانية الغربية

والشرقية على كره مستمر ، ومقاومة متصلة فاضطر القياصرة إلى أخذها بالعنف ، وإخضاعها للحكم العرفي .

« والتاريخ يحدثنا كذلك بأن رضاها على السلطان العربي بعد الفتح لم يبرأ من السخط ولم يخلص من المقاومة والثورة ، وبأنها لم تهدأ ولم تطمئن إلا حين أخذت تسترد شخصيتها المستقلة في ظل ابن طولون .

« كذلك كانت مصر حين جاءها الإسلام أقرب ما تكون - عقلا وثقافة - إلى اليونان فلما جاء الإسلام تقبلته بقبول حسن ، ولكنه لم يجعل منها دولة شرقية كما أن المسيحية - وهي شرقية - لم تجعل من أوربا حين اعتنقتها دولا ذات عقلية شرقية » (ص ١٧ ، ١٨)

قبل الخلوص إلى موضوع التعليم يبدو الكتاب قاطعا حاسما في مسألة لم يحسم الخلاف فيها على طول الزمن ، وهي مسألة الدين والدولة ، واللغة والدولة ، والعرق والدولة ، فطه حسين يرى دون تردد أن : « وحدة الدين ووحدة اللغة لا تصلحان أساسا للوحدة السياسية ولا قواما لتكوين الدول » .

ويقول : « ما من أحد يجادل في أن المسلمين قد أقاموا سياستهم على المنافع العملية ، وعدلوا عن إقامتها على الوحدة الدينية واللغوية والجنسية أيضا » ، ويقول : « السياسة شيء والدين شيء آخر » (ص ١٨/١٦) . هذه نقاط حساسة في الكتاب تعيد إلى الذهن كتاب على عبد الرازق « الإسلام وأصول الحكم » ، وما أثير حوله من نقاش . والواقع أن هذه النقطة بالذات هي التي أثارت أكثر المناقشات حدة وهي عصب المقالات التي كتبها حسن البنا في مجلة « النذير » و « الفتح » بعد صدور « متقبل الثقافة في مصر » ، ولبعضها عناوين مثيرة من مثل « ليسمع الدكتور طه حسين » ، «أيها الشعب المسلم ماذا يراد بك ؟» النذير (١٩٣٩/٦/٢) والفتح ١٩٤٠/٣/٢) .

[٣]

يسجل طه حسين أن النموذج الأوربى يغزو الحياة المصرية ، وهو يرحب بهذا كل الترحيب ، فمصر جزء من أوربا : « والمثل الأعلى للمصرى فى حياته المادية إنما هو المثل الأعلى للأوربى فى حياته المادية » . ولقد راود الخديو إسماعيل حلم أن يجعل مصر قطعة من أوربا ، ويتوق طه حسين إلى تحقيق هذا الحلم على أسس فكرية وتربوية وثقافية أرسخ ، وتبلغ به الحماسة أحيانا حدا يجعله يقول : « ليس فى الأرض قوة تستطيع أن تردنا عن أن نستمتع بالحياة على النحو الذى يستمتع بها عليه الأوربيون (ص ٣١/٣٠) »

أما النموذج الأوربى فتغلغله فى التعليم حقيقة واقعة ، وهذا الموقف يخلق نوعا من المفارقة المضحكة عند طه حسين ، ذلك لأن البعض يطبق النموذج الأوربى فى التعليم عملا ويعارضه نظرا ، ولو نال التعليم تغيير يحيد به عن الطريق الأوربى لقاوم ذلك أكثر المعارضين علنا لهذا النظام الأوربى ، على أن المسألة فى جوهرها عنده ليست فارقا نوعيا بين الحاضر التعليمى عندنا وفى أوربا ، وإنما الفارق فى الحقيقة فارق فى الزمن ، ومن ثم فى الدرجة ، ليس غير . لقد بدءوا حياتهم الحديثة فى القرن الخامس عشر ، وبدأناها فى القرن التاسع عشر ، فحياتنا التعليمية الآن شبيهة بحياتهم التعليمية ولكن من أربعة أو خمسة قرون . وقد جاد العصر الحديث على الجميع « بالنقلات » السريعة ، فهو خليق بأن يساعدنا على رأب هذا الصدع ، والالتحاق بركب التقدم ، والا « فويل لنا إذا لم ننتهز هذه الفرصة ولم ننتفع بهذا التوفيق » . (ص٣٧ ، ٣٨)

فى هذه المرحلة من الكتاب يبدو طه حسين مليئا بالتفاؤل والحيوية ، ماضيا قدما فى طريق المستقبل ، مودعا وراءه حياة التخلف ، مستشعرا - كما يقول - كرامة المواطن الذى يتمتع بالاستقلال . وهو لا يرى فى اتباع النموذج الأوربى أى قدر من التبعية للغرب . إنما هو طريق التقدم الذى يختاره الإنسان الحر ، لأن فيه منفعته :

« يجب أن نمحو من أنفسنا أن فى الأرض شعوبا قد خلقت لتسودنا . ويجب أن نمحو من أنفسنا أن فى الأرض شعوبا قد خلقت لنسودها . ويجب أن نقر فى أنفسنا نظام الحقوق والواجبات » (ص٤٤)

وفى هذا الجو القائم على المقارنة السياسية بين ذل الماضى (ما قبل المعاهدة) وعز الحاضر (ما بعد المعاهدة) والداعى إلى العزة الوطنية بإنشاء مصر الحديثة يدخل طه حسين بالكتاب إلى موضوعه الأساسى ، معلنا أن سبيل بناء مصر الحديثة : « سبيل واحدة لا ثانية لها وهى بناء التعليم على أساس متين » (ص٥١)

وفى البداية تثار مجموعة الاعتراضات التى يمكن أن يثيرها المعارضون لتبنى النموذج الأوربى ، ويرد عليها طه حسين بسهولة .

وقد يقال هنا إن طه حسين يذكر من هذه الاعتراضات ما يسهل الرد عليه . وملخص هذه الاعتراضات : « أن الدعوة إلى الاتصال بالحياة الأوربية على هذا النحو خليقة بأن تغرى بما فى الحياة الأوربية من إثم وتورط بما فيها من موبقة ، وتحرض على ما فيها من مخالفة للدين » (ص٥٣) ، وأن « الاتصال القوى الصريح بأوربا قد لا يخلو من الخطر على شخصيتنا القومية ، وعلى ما ورثناه عن ماضينا المجيد من هذا التراث العظيم » (ص ٦٢) ، وأن الحضارة الأوربية مادية مسرفة فى المادية .. وهى من أجل ذلك مصدر شر كثير تشقى به أوربا ويشقى به العالم كله أيضا » (ص٦٥)

ومع دخولنا فى صلب الكتاب نواجه أول مشكلة حقيقية . وتتلخص هذه المشكلة فى أن أهداف التعليم لدى طه حسين هى الديمقراطية والحرية ، وهو – مع ذلك – يضع مقاليد التعليم فى يد الحكومة . والسؤال هو : كيف يمكن أن نصل إلى التعليم الحق (الذى يفضى إلى الحرية والديمقراطية) عن طريق وضعه تحت سيطرة الدولة ؟

نحن نعلم أن توالى الحكومات المتعاقبة – بسياساتها المتباينة – يجعل اطراد تقدم التعليم فى مهب الريح ، وقد اشتكى طه حسين نفسه من تجريب الوزراء المتعاقبين سياساتهم فى جهاز شديد الحساسية هو التعليم ، واشتكى من أن الجهاز الدائم القائم على التنفيذ يتبع دائما الوزير الجديد ، ولم يستطع أن يحصى فى تاريخ خبرته الطويل سوى ثلاثة (هو واحد منهم) قالوا : لا ! (ص١٧٨) ، فكيف يريد فى هذا الجو أن يحقق تعليما صحيحا ؟ إن التعلل بنقص الإمكانات ، وتوزيع الأولويات فى الإنفاق على نحو توجهه السياسة ، من أبسط ما يتعرض له التعليم الواقع فى قبضة الحكومة ، وهى أمور يشتكى منها فى كل زمان ، وقد اشتكى منها طه حسين فى « مستقبل الثقافة ».

[٤]

إذا عقدنا مقارنة بين الجزء المخصص للتعليم العام فى كتاب « مستقبل الثقافة فى مصر » والجزء المخصص للتعليم العالى والجامعى خرجنا بنتيجة لا يختلف عليها ، هى أن ما أعطاه الكتاب للنوع الثانى لا يقاس (كما أو نوعا) بما أعطاه للنوع الأول . حقا إنه تحدث فى الكتاب عن وظيفة التعليم العالى ، ووجوب استقلال الجامعة ماليا وإداريا ، ودورها فى خلق الثقافة وتنمية الحضارة ولكن روحه كلها ، وجهده كله ، بل وحلمه كله ، يبدو فى الكتاب موجها إلى التعليم الأولى والعام .

يسهب الكتاب فى شرح موضوع التعليم الأولى ، شارحا مفهومه ، ومدته ، ومناهجه ، ومواده . وهو يريد أن يوفر لهذا النوع من التعليم أفضل الوقت ، وأفضل الإمكانات ، وأفضل الظروف ، مما يجعل القارىء يخرج بانطباع قوى بأن هذا الموضوع يكون لب الكتاب . وشمول معالجة الموضوع فى الكتاب على هذا النحو تجعلنا نؤمن بأن طه حسين إنما خلق معلما (وهو أمر ردده طه حسين فى بعض أحاديثه فى أخريات أيامه) . التعليم الأولى هو الأساس ، وإذا جاء الأساس ضعيفا فليس لنا أن نتوقع لأى بناء يبنى فوقه أن يكون قويا . والنقطة الوحيدة التى بدت قلقة ، وليست حاسمة كغيرها ، هى وضع الدين فى مناهج هذا التعليم . وقد يكون من بين أسباب قلق هذه النقطة ما أعلنه من قبل فى الكتاب من فصل الدين عن الدولة ، وقد يكون لاعتبارات متعلقة بعنصرى الأمة المصرية ، وقد يكون لغير ذلك . ولكن الأمر الواضح أن هذه النقطة تحتاج فى الكتاب إلى فضل إيضاح . وما معنى هذا الكلام المتراوح بين التردد واليقين ، والذى لا يتمشى مع النبرة الواثقة التى تنتظم الكتاب كله :

«فإن رأت الدولة إقامة التعليم على الفكرة المدنية الخالصة تركت أمر الدين إلى الأسر ، ولم تقم فى سبيل تعليمه المصاعب والعقبات ، وإن رأت إقامته على الفكرة المدنية الدينية قسمت للتعليم الدينى مكانه من هذا البرنامج » (ص١٠١)

ولما كان أمر المعلم موصولا بأمر التلميذ ، وبالمادة ، والمنهج والهدف ، فقد أعطاه طه حسين ما يليق به من الاهتمام ، وعالجه معالجة يمكن أن تصلح لوقته ، ويمكن أن

تصلح لأى وقت . والواقع أن أمر المعلم كأمر التعليم يشغل كل مهتم بالتعليم ، ومع ذلك نلاحظ أن أمر المعلم هذا يبقى على حاله مع مرور الزمن ، فالناظر إلى حاله الآن يجده قريبا جدا من الحال التى صوره عليها طه حسين فى كتاب « مستقبل الثقافة فى مصر ». والكلمات القاسية التى يوجهها طه حسين إلى الحكومة ، أو إلى المجتمع ، أو إليهما معا ، دليل على حدة المشكلة آنذاك ، وحين نفكر فيها اليوم ندرك أنه لم يبذل جهد حقيقى حتى للتخفيف من حدتها :

ومن أغرب التناقض أن نزدرى المعلم الأولى ، أو ننظر إليه نظرة عطف وإشفاق خير منهما الازدراء ، ثم نطلب إليه ونلح عليه فى أن يشيع فى نفوس أبنائنا العزة والكرامة والحرية والاستقلال . لا أعرف شرا على الحياة العقلية فى مصر من أن يكون المعلم الأولى كما هو الحال عندنا ، سيء الحال ، منكسر النفس ، ومحدود الأمل ، شاعرا بأنه يمثل أهون الطبقات على وزارة المعارف شأنا » (ص١١١)

ومع ذلك كله نلاحظ أن حديث الكتاب عن المعلم – هنا وفى مواطن أخرى – يتم فى جو عاطفى ، تساق فيه العبارات المؤازرة ماديا ومعنويا ، ولكن رسم منهج واضح لعلاج هذه الحالة ليس واضحا بالقدر نفسه : « وإذا طلبت إلى المعلم أن يكون مؤدبا بالمعنى القديم فلا يقصر جهده على صب العلم فى رأس التلميذ ، وإنما يربيه ويثقف عقله، ويقوم نفسه ، ويهيئه تهيئة صالحة للحياة العملية من جهة ، وللرقى العقلى من جهة أخرى ، فأول ما يجب عليك لهذا المؤدب أن تثق به ، و تطمئن إليه ، وتشعره بتلك الثقة وهذا الاطمئنان . فإن أنت لم تفعل ذلك وأبيت إلا أن تندس بين المعلم وتلميذه ، وأن تشعر المعلم فى كل لحظة بأنك من ورائه تقيد أنفاسه ، وتحصى عليه الكبيرة والصغيرة ، أفسدت عليه أمره من جميع الوجوه .. ويصبح المعلم آلة من الآلات ، وأداة من الأدوات فى هذا المصنع العقيم السخيف الذى نسميه المدرسة ..

« أو اثق أنت بأن التلميذ يحب معمله ويحترمه ؟ أواثق أنت بأن المعلم يحب المفتش ويطمئن إليه ؟ أو اثق أنت بأن المفتش يحب مراقبة التعليم التى يتبعها ؟ أما أنا فواثق بما يناقض هذا كله » (ص ١٧٠/١٧٤)

[٥]

إن طريق التعليم - كما يصوره كتاب « مستقبل الثقافة فى مصر » - طريق مليء بالأشواك ، والمعوقات التى تقف فى سبيل تقدمه معوقات كثيرة ، يجيء فى مقدمتها الامتحانات ، والكتب المدرسية .

ولطه حسين فى هذين الأمرين آراء تبدو للناظر الآن « تقدمية » فى وقتها - بل حتى وقتنا - إلى حد كبير . ومن الواضح أننا لم نفلح - بعد حوالى نصف قرن من الزمان منذ أن كتب طه حسين كلامه - فى إيجاد حلول مرضية لموضوع الامتحانات ، وموضوع الكتب المدرسية . ولطه حسين فى موضوع الامتحانات الكلام التالى :

« الأصل فى الامتحان أنه وسيلة لا غاية .. ولكن أخلاقنا التعليمية جرت على ما يناقض هذا أشد المناقضة ، ففهمنا الامتحان على أنه غاية لا وسيلة ... وأذعنا ذلك فى نفوس الصبية والشباب وفى نفوس الأسر ، حتى أصبح ذلك جزءا من عقليتنا ، وأصلا من أصول تصورنا للأشياء وحكمنا عليها » (ص ٢٠٦) وقد أفضى هذا النوع من قلب طبائع الأمور إلى نتيجة كان لا بد أن يفضى إليها ، وهى ضياع الهدف الأصلى، الذى هو من عظائم الأمور ، وإحلال أهداف أخرى محله هى من توافه الأمور ، ولذلك - والكلام هنا لطه حسين : « لا ينبغى أن ننكر ما نراه من عناية شبابنا بالتافه من الأمر ، وإكبارهم للسخيف ، وإعراضهم عن عظائم الأمور ، بل عجزهم عن الشعور بعظائم الأمور والأشياء ذات الخطر . لا ينبغى أن ننكر ذلك ، لأن هؤلاء الشباب ينشأون على العناية بالامتحان وهو تافه ، وعلى إكبار الشهادة وهى سخيفة ، وعلى الإعراض عن العلم ، وهو لب الحياة وخلاصتها » (ص ١٠٩)

ولقد تطور هذا الخلط الشائن بين الغايات والوسائل إلى خلط أكبر بين التعليم والسياسة ، فجرت أمور الأول على ما أرادته الأخيرة ، وحدث هذا الذى تقشعر منه الأبدان ، وهو تملق الجماهير « باللعب » الخطر بأمر التعليم وإجراءاته . يقول طه حسين : « فإذا ظهرت نتيجة الامتحان رديئة غير مرضية لكثرة التلاميذ وكثرة الأسر بالطبع ، شاع السخط ، وعمت الشكوى ، واشتد الضغط على الحكومة ، واضطرت الحكومة إلى

أن تفكر في الأمر ، وتلتمس له علاجا ، وعلاجها ديماجوجيا يتملق شهوة الأسر في نجاح أبنائها بالحق وبغير الحق » (ص١٠٩) هذا هو نوع الكلام الخطير الذي يقوله طه حسين في أمر الامتحان ، وهو يدل على أن التعليم لم يسلم من الشوائب التي تعكر جوه في يوم ما ، وهو كذلك يسحب ظله البغيض على أمور التعليم كلها ، ويلقى روحا من التشاؤم على كل محاولة في أي جانب من جوانب الإصلاح . ويبدو أن الأمر لذلك يحتاج إلى إصلاح جذري لموضوع الامتحان هذا ، وهو شيء تنبهت له كثير من الدول المتقدمة وغير المتقدمة . والذي يتأمل ما حوله الآن يلاحظ أن الامتحانات تفاقم أمرها منذ أن كتب طه حسين كلامه ، فزاد الحال رهبة على رهبته ، وسمعنا عن ألوان من الغش لم تخطر لطه حسين على بال . ولطه حسين اقتراح محدد في مسألة الامتحانات يعرضه على النحو التالي :

« إذا ائتمنت المعلم على التلميذ فامنحه ما يلائم هذه الأمانة من الثقة ، واطلب إليه أن يختبر تلاميذه في المادة التي يدرسها لهم بين حين وحين ، مرة على الأقل كل ثلاثة أشهر ، وأن يمنحهم درجات على هذا الاختيار ، فإذا كان آخر العام فليراجع هذه الدرجات ليرى أيستحق التلميذ أن ينتقل إلى الفرقة الأخرى أم لا يستحق . فإن كانت الأولى أقبل التلميذ فرحا مبتهجا على إجازته الصيفية ، ثم على عامه الدراسي الجديد ، وإن كانت الثانية امتحن التلميذ امتحان النقل في المواد التي لا بد من أن يمتحن فيها ، فإن نجح فذاك ، وإن رسب أعاد عامه الدراسي » (ص٢١٤)

أما أمر الكتب المدرسية فلا يقل أهمية – وحاله لا يقل سوءا – عن أمر الامتحانات . و« المركزية » المعوقة تتحكم في الكتب كما تتحكم في الامتحان . والوزارة (على اختلاف تسميتها عبر الزمن) تريد أن تحكم قبضتها على كل شيء ، وهي فيما يبدو الآن تتلذذ وتفتخر بأن يكون لها كتبها ومؤلفوها المفضلون . ويتندر الساخرون بأمر هذه الكتب الآن – وبعد زمن طويل مما ورد في كتاب « مستقبل الثقافة في مصر » لطه حسين – بأن هذه الكتب – وأتحدث عما أعرف من أمر اللغة العربية – قد كتبت خصيصا لتنفير التلاميذ من اللغة العربية والأدب العربي ، وربما من فكرة التعليم كلها .

ويرى طه حسين أن الوزارة لا بد أن ترفع يدها عن أمر الكتاب المدرسى ، وتقتصر مهمتها على اختيار أحسن المتاح لتلاميذها .

وقد استخدم طه حسين فى ذلك كلمة « التجارة » ، ولكننى أقول إنه سواء أتاجرت الوزارة فى الكتب بالبيع والشراء ، أم احتكرت الكتب ووزعتها مجانا فخسرت « تجاريا » ، فإن الحال من الناحية التعليمية التربوية هى نفس الحال :

من الذى فرض على وزارة المعارف أن توزع الكتب والأدوات على التلاميذ ؟ لم يفرض ذلك عليها أحد ، وإنما تبرعت به من عند نفسها .. بل لست أقف عند هذا الحد ، وإنما أسأل لماذا تقرر الوزارة فى هذه المادة أو تلك كتابا بعينه تشتريه ... حسب الوزارة أنها ستضطر دائما إلى تموين مكتبات المدارس ليقرأ المعلمون والتلاميذ ، ولتيسر لهم القراءة الحرة . نعم خير نصيحة تقدم إلى وزارة المعارف هى أن تدع التجارة للتجار ، والتأليف للمؤلفين ، وأن تكتفى بامتحان الكتب ، والدلالة على الصالح منها » (ص ٢٢٢ ما بعدها)

[٦]

من الطبيعى لكاتب تنويرى عظيم ، يؤمن « بالتحديث » ، وبالنظام الاجتماعى المتقدم ، وبالنموذج الغربى منه على وجه الخصوص ، أن يعطى قدرا كبيرا من الاهتمام لأمر « اللغات الأجنبية » حين ينظر فى شئون التعليم . ويرى طه حسين أن التعليم الأولى كله ينبغى أن يخلو من تعلم اللغات الأجنبية ، وكذلك الحال بالنسبة للسنوات الأربع الأولى من المرحلة التى تليه من مراحل التعليم .

أما فيما يلى ذلك فيلخص أمر تعلم اللغات الأجنبية على النحو التالى :

« أنا أقسم المواد التى تدرس فى المدارس العامة قسمين . أحدهما فرض على التلاميذ جميعا لأنه قوام الثقافة العامة لكل مثقف مستنير . ومن هذا القسم التاريخ والجغرافية واللغة الوطنية والرياضة والعلوم التجريبية كالطبيعة والكيمياء وعلم الحياة. والآخر ما يجوز أن يختلف فيه التلاميذ وهو اللغات الأجنبية وآدابها . فكل من أراد أن

يهيىء نفسه بعد الثقافة العامة للدراسات الرياضية أو العملية أو للدرسات الفنية فى المدارس الخاصة فرضت عليه مع هذا المقدار المشترك لغتين حيتين يختارهما بين الإنجليزية والفرنسية والألمانية والإيطالية . وكل من أراد أن يهيىء نفسه بعد الثقافة العامة للتخصص فى اللغة العربية وآدابها فرضت عليه التعمق فى درس اللغة العربية والثقافة الإسلامية وإتقان لغة أوربية حية ، وخيرته بين إحدى هاتين اللغتين الشرقيتين العبرية والفارسية . وكل من أراد أن يهيىء نفسه بعد الثقافة العامة للدراسات الأدبية المختلفة كالتاريخ والجغرافية والفلسفة والآداب الخالصة لإحدى اللغات فرضت عليه اللغة اللاتينية ولغة أجنبية حية وخيرته بين اللغة اليونانية ولغة أوربية أخرى » (ص ٣٠٠ ، ٣٠١)

ويشرح طه حسين وجهة نظره فى وجوب التأخر فى البدء بتعلم اللغات الأجنبية بأنه يريد أن يخلص قسم كبير من التعليم - فى بداياته - للثقافة الوطنية ، كما أنه لا يريد أن يطغى تعلم اللغات الأجنبية - فى هذه الفترة الحيوية من فترات التلقى - على تعلم اللغة العربية التى ترتفع الشكوى من ضعف التلاميذ فيها . وهو إذ يحس أن البلاد التى يتخذها نموذجا يحتذى فى التعليم لا تؤخر البدء بتعلم اللغات الأجنبية إلى هذا الحد يبادر ببيان الفرق بيننا وبينهم فيلخصه فى أمرين :

« .. أحدهما أن للصبية الأوربيين من دورهم ومنازلهم وبيئاتهم خارج المدرسة مدارس يتعلمون فيها لغتهم الوطنية ويثقفون فيها بثقافتهم القومية .. والأمر الثانى أن بين اللغات الأوربية - مهما تختلف - من التوافق والتقارب خطا يختلف قوة وضعفا باختلاف منازل بعضها من بعض ، ولكنه على كل حال ييسر درسها على الصبية الأوربيين » (ص ٢٦٠ ، ٢٦١)

وقد يجادل الناس طه حسين فى أمر تعلم اللغات الأجنبية هذا ، وبخاصة فى أمر الزمن الملائم من عمر التلميذ الذى ينبغى أن يبدأ فيه هذا التعلم ، فقد يقال إن البدء المبكر هو الضمان لتجويد اللغة الأجنبية ، وإن تعلم التلميذ إياها مع اللغة العربية لا يضعف أمر العربية بل قد يقويها بتنمية المهارات اللغوية لديه .

وقد يقال : كيف يبدو طه حسين - من ناحية - راغبا فى الاغتراف من اللغات الأجنبية بعدم قصرها على لغة أو اثنتين ، ويبدو- من ناحية أخرى - راغبا فى تأجيل تعلمها ؟ وهل يمكن أن يزدحم وقت قصير بتعلم لغات عدة ، ثم تتحقق نتائج مرضية ؟ إن

الناظر فى حال تعلم اللغات الأجنبية الآن يعلم أن حالها آل إلى مجرد « شكليات وقشور » (لا يستثنى من ذلك حالها فى أقسام اللغات ذاتها ، بل وفى الكليات التى تجعل وسيلة التدريس بها اللغة الأجنبية) . وأنا لا أقول إن هذا راجع إلى خطة طه حسين فى تعلم اللغات الأجنبية ، فأنا لست واثقا من أنه أخذ بها ، ولكن الذى لا شك فيه أن أمر تعلم اللغات لا يزال عقبة فى طريق تقدم التعليم ، وأن هذا الأمر ينبغى أن ينال أقصى الاهتمام فى كل مراجعة أو نظر فى أمر التعليم المصرى والثقافة المصرية .

[٧]

أما حال اللغة العربية فأشق تناولا فى كتاب « مستقبل الثقافة فى مصر » . وتبدأ معالجته بموضوع بديهى هو بيان أهمية اللغة العربية . ويسوق طه حسين أدلة على أهمية اللغة العربية بعضها منطقى ، وبعضها عاطفى ، وبعضها عملى ، ولا يثير أى منها كبير خلاف ، فاللغة العربية لغتنا الوطنية ، وهى اللغة التى نفكر بها ، وهى لغة الدين ، وهى لغة الماضى بما يحمل من تراث وتقاليد ، وهى لغة الأجيال القادمة إلى آخر هذه المسلمات . وما يكاد طه حسين يقنعنا بأهمية اللغة العربية ، ووجوب بذل أقصى جهد فى العناية بها ، حتى يشن حملة شعواء على مؤسستين تعليميتين ارتبط اسمهما بتعليم هذه اللغة ودراستها هما الأزهر ، ودار العلوم . وخلاصة ما يراه فى هذا الصدد أن أيا من المؤسستين لم تعد قادرة على حمل مسئولية تطوير اللغة العربية . يقول طه حسين : « اللغة العربية ليست ملكا لرجال الدين ... يتصرفون وحدهم فيها ، ولكنها ملك للذين يتكلمونها جميعا من الأمم والأجيال ، وكل فرد من هؤلاء الناس حر فى أن يتصرف فى هذه اللغة تصرف المالك متى استوفى الشروط التى تبيح له هذا التصرف » (٣٠٧) تلك هى اللهجة الخفيفة (نسبيا) التى يرفض بها طه حسين أن يكون الأزهر وصيا على تعليم اللغة العربية والاضطلاع بتطويرها . ولكنه - إذ يمضى - فى شرح الموضوع - يكشف عن جوانب من نقصان « مؤهلات » الأزهر التى تجعله عاجزا عن النهوض باللغة العربية :

«فالأزهر لا يعرف من تطور اللغات الأجنبية حديثها وقديمها شيئا ، بل هو لا يكاد يعرف من هذه اللغات نفسها شيئا . والأزهر يجهل اللغات السامية جهلا تاما . والأزهر لا يكاد يتجاوز كتبه المعروفة العقيمة إلى كتب القدماء فى اللغة وأدابها وعلومها إلا قليلا ، وهو مع ذلك يريد أن يشرف على علوم اللغة العربية ، ويقوم دونها ، ويحول دون إصلاحها » . (ص ٢٣١) تلك هى قواعد « الهجوم » الذى يطوره طه حسين على الأزهر ، وينتهى به شاملا مريرا ، فهو ينتقل به من الكلام على عدم صلاحيته لتدريس اللغة العربية إلى وجوب تطويره ، وتحديثه ، واتصاله بالواقع ، ويوجه إليه – فى خلال كل ذلك – اتهامات أقل ما توصف به أنها تعنى عدم الصدق مع النفس :

وليس من الخير أن يكون الأزهر حربا على الحياة الحديثة ، فإن هذه الحرب لا تجدى ولا تفيد . وإنما الخير والواجب أن يكون الأزهر ملطفا للحياة الحديثة ، مخففا لأثقالها ، ملائما بينها وبين ما ينهى الله عنه من الشر والمنكر . وذلك لا يكون إلا إذا عرف رجال الدين حياة الناس كما يحيونها ، وأتقنوا العلم بأسرارها ومشكلاتها وما تجر على الناس من شر ، وما تدفعهم إليه من إثم . وسبيل ذلك أن يثقف الأزهر بالثقافة الحديثة ، كما يثقف بها غيره من المعاهد ، وأن يمتاز بعد هذا بما لا تمتاز به المعاهد الأخرى من هذه الثقافة الدينية الخالصة ، بحيث إذا اتصل رجاله بطبقات الناس لم يناقضوهم ولم يباينوهم ولم يجدوا مشقة فى الوصول إلى قلوبهم والانتهاء إلى نفوسهم ، والتأثير فى هذه النفوس ، وتلك القلوب » (ص ٤٣٧)

ويبلغ طه حسين فى هجومه على الأزهر مداه حين يتهمه بالتظاهر باصطناع الحياة الحديثة ليصل إلى السيطرة على الحياة بطرق غير صحيحة :

« وهذا يقتضى أن يعدل الأزهر عدولا تاما عما دأب عليه من الانحياز إلى نفسه والعكوف عليها والانقطاع عن الحياة العامة . وقد يقال إن الأزهر قد أخذ يترك هذه السيرة، ويتصل بالحياة العامة ، ويأخذ بحظوظ حسنة من الثقافات الحديثة على اختلافها. وهذا صحيح فى ظاهره ولكنه فى حقيقة الأمر غير صحيح ، فالأزهر ما زال منحازا إلى نفسه ، مستمسكا بهذا الانحياز حريصا عليه . وهو من أجل هذا الانحياز نفسه يريد أن يتصل بالحياة العامة على النحو الذى نراه الآن . يريد أن تكون له نظمه الخاصة، وإجازاته الخاصة ، وطرقه الخاصة فى الحياة والتعليم ، ويريد مع ذلك أن يفرض

على الحياة العامة فرضا ، وأن يفرض نفسه باسم الدين . وما هكذا يكون الاتصال الصحيح بالحياة العامة والاشتراك فيها » (ص ٤٧٤ ، ٤٧٥)

وقد كان لطه حسين نظرة تحذيرية تنبأت بما آل إليه الحال فى الأزهر . لقد حذر من الصدع الذى سيترتب على عدم إدماج برامج التعليم ، وعدم توحيد الأمة على نهج تعليمى واحد ، وحذر من استقلال الأزهر بمؤرخيه وجغرافييه وعلمائه وقانونييه ، بل أطبائه ومهندسيه . ولكن الأمر جرى على ما خاف طه حسين ، ونحن نعيش منذ زمن طويل الآن حياة « جامعة الأزهر » . وهناك شكوى ليست خافية ترتفع من داخل هذه الجامعة ذاتها – وبخاصة من داخل الكليات العملية – من تدهور الحالة التعليمية المترتبة على قصر القبول فى جامعة الأزهر على طلاب التعليم العام فيه .

يقول طه حسين : « فإذا أرادوا أن يعلموا اللغة العربية مثلا فطريقهم إلى ذلك الآن دار العلوم وكلية الاداب ومعهد التربية ، لا كلية اللغة العربية الأزهرية ، وإن أرادوا أن يعلموا التاريخ أو الجغرافيا أو الطبيعة أو الكيمياء فطريقهم إلى ذلك كلية الآداب وكلية العلوم ومعهد التربية . وإن أرادوا أن ينهضوا بأعباء القضاء أو الطب أو الهندسة فطريقهم إلى ذلك كلية الحقوق والطب والهندسة . فأما أن تنشأ فى الأزهر كليات وأن تمنح هذه الكليات درجات لا علم للدولة بها ولا سلطان للدولة عليها ، ثم يفرض المتخرجون فى هذه الكليات على الحياة العامة فرضا فهذا هو الذى لا يفهم ولا يمكن أن يساغ فى بلد متحضر » (ص ٤٧٧ / ٤٧٨) أما دار العلوم فيقول طه حسين إنها أنشئت أصلا لتوائم بين موقفين متناقضين أدركهما المشرع لشئون التعليم العصرى فى مصر منذ البداية ، أحدهما وجوب أن يكون معلم اللغة العربية مؤهلا بطريقة علمية تشبه الطريقة التى يتأهل بها غيره من مدرسى مواد العلم .

(ولم يكن هذا يتوفر للأزهر الذى كان مهيمنا على تعليم اللغة العربية آنذاك) والآخر الصلة التى لا يمكن أن تنكر بين اللغة العربية والدين . وقد رأى المشرع – إزالة لهذا التناقض – إنشاء مدرسة عليا تكون « صلة ما بين الأزهر وبين الحياة ، يؤخذ فيها طلاب أزهريون قد تثقفوا إلى حد حسن بالثقافة العربية الإسلامية ثم يثقفون من أصول العلوم المدنية وفروعها بمقدار معقول ، ثم يكلفون تعليم اللغة العربية في المدارس العامة» (ص ٣٧٢ ، ٣٧٣) .

ولكن دار العلوم لم تحقق - فيما يرى طه حسين - الغاية التى أنشئت من أجلها ؛ «فالإنتاج الأدبى الذى تعتمد عليه نهضتنا المصرية الحديثة قليل التأثر جداً بهذه المدرسة» ، ودار العلوم لم تنجح فيما كان ينبغى أن تنجح فيه من تجديد علوم اللغة العربية .

.. وإنما نجحت فى الاختصار والاختزال ، وهى « لم توفق إلى ما كان ينبغى أن توفق فيه من تحبيب اللغة العربية إلى نفوس التلاميذ » ، وهى قد « أعرضت عن تعمق العلوم الإسلامية كما يفعل الأزهريون وهى لم تستطع أن تتعمق العلوم المدنية الحديثة كما تفعل المدارس العامة » (ص ٣٥٧ / ٣٧٨) .

ويقترح طه حسين علاجا لحالة دار العلوم أن تضم إلى الجامعة فتكون « فى الجامعة المصرية مدرسة اللغة العربية واللغات الشرقية ، بمكان يشبه مكان مدرسة اللغات الشرقية من جامعة لندن » (ص ٣٧٨/٣٥٧) وقد ضمت دار العلوم إلى الجامعة - استجابة لاقتراح طه حسين أو لغيره - وذلك منذ سنة ١٩٤٦ ، ولكن السؤال الآن هو : هل صلح حال اللغة العربية بهذا الانضمام ؟ يبدو أن المشكلة أبعد من أن يحلها قرار إدارى يصدر هنا أو هناك .

يريد طه حسين أن يبدأ إعداد مدرس اللغة العربية منذ أول التعليم الثانوى (وينبغى أن نستحضر أن التلميذ قضى فترة التعليم الإلزامى ، وأربع سنوات أخرى ، يتعلم بالعربية وحدها) ، ويريد أن يكون ذلك فى تخصصين هما فقه اللغة ، ويضم إلى العربية فيه اللغات السامية كما سبق ، والآخر آداب اللغة ، ويكون الاستعداد له بضم اللغة الإيرانية (كذا) . ولكن السؤال هو : أى نوع من العربية ذلك الذى يريد له طه حسين التقدم والازدهار ؟ هنا يبدو - على غير ما قد يتوقع غلاة الفصحى والأزهريون بخاصة - حريصا على الفصحى ليس غير ، ويضيف : « نعم وأحب أن يعلموا بعد أنى من أشد الناس ازورارا عن الذين يفكرون فى اللغة العامية على أنها تصلح أداة للفهم والتفاهم ، ووسيلة إلى تحقيق الأغراض المختلفة لحياتنا العقلية (٣١٤) وهو يشفع ذلك بهجوم على العامية تزيل من النفوس كل أثر بأنه من المتعاطفين معها : « لم أومن قط ولن أستطيع أن أومن بأن للغة العامية من الخصائص والمميزات ما يجعلها خليقة بأن تسمى لغة ، وإنما رأيتها وسأراها دائما لهجة من اللهجات قد أدركها الفساد فى كثير

من أوضاعها وأشكالها ، وهى خليقة أن تفنى فى اللغة العربية الفصحى إذا نحن منحناها ما يجب لها من العناية فارتفعنا بالشعب عن طريق التعليم والتثقيف ، وهبطنا بها هى عن طريق التيسير والإصلاح إلى حيث يلتقيان فى غير مشقة ولا جهد ولا فساد » (ص٣١٤/٣١٥) أما طريق هذا الإصلاح والتيسير فسبيله تحطيم أسطورة النحو ، «ومن أقبح الخطأ وأشنعه أن نظن أن إتقان النحو يمكن من إتقان اللغة» ٣٣ على أن الإصلاح ينبغى أن يمتد إلى الصرف والبلاغة وتيسير أمر القراءة والكتابة . على أنه حريص فى تلك النقطة الأخيرة بالذات على ألا يظن به الذهاب إلى حد تبنى فكرة استخدام الحروف اللاتينية فى الكتابة : « أحب أن يعلم المحافظون أنى قاومت وسأقاوم أشد المقاومة دعوة الداعين إلى اصطناع الحروف اللاتينية» (ص٣٢٨) وحد الإصلاح لديه هو تقريب اللغة العربية من الحياة الحديثة ، وعدم إهدار هويتها الأصيلة ، وتيسير قواعدها ورموزها على نحو يصلها بالحياة ، ويجعل منها وسيلة صالحة لحمل ثقافة العصر ، ومساعدة الشعب على الترقى فى درج الحياة العصرية .

[٨]

تنساب الأفكار بنعومة فائقة فى كتاب « مستقبل الثقافة فى مصر » مازجة بين « التعليم » فى جسم واحد متكامل ، تفضى أعضاؤه بعضها إلى بعض . وهناك أدوات حيوية يكتمل بها هذا الجسم ، يجىء فى مقدمتها - عند طه حسين - إنشاء « المعهد العلمى المصرى » الذى يناط به تشجيع البحث العلمى ، وتنظيم الهيئات الأدبية والفنية. وثمة نموذج صالح للاحتذاء هنا هو المعهد العلمى الفرنسى (والواقع أن النموذج الفرنسى الصالح للاحتذاء هو أول شيء يجىء إلى ذهن طه حسين كلما كان ذلك لازما) :

« فإنى لا أبتكر هذا النحو من النظام الذى أقترحه ابتكارا ، ولا أخترعه من عند نفسى ، وإنما أنقله من الحياة الأوربية نقلا أتوخى فيه ملاءمة البيئة المصرية الخاصة وما يمكن فيها وما لا يمكن » (ص ٤٩٤)

ومن شأن هذا النظام المقترح أن يوثق الرابطة بين ما لدينا وما وراء الحدود . ولن يتأتى ذلك - بالطبع - إلا بترجمة الآثار ذات الأثر البعيد فى النهضة الثقافية فى

العالم. ولموضوع « الترجمة » فى كتاب « مستقبل الثقافة فى مصر » حديث غير قصير. وهو يبدأ بإبداء الحسرة على جفاف حياتنا الثقافية نتيجة نقص الترجمة عن الغير أو انعدامها.

ويغلف الحديث بالسخرية من النفس ، فنحن نتحدث عن مجد العرب الأولين لأنهم « أقبلوا فى شره رائع على آثار الأمم المتحضرة » ، « ونظل بعد ذلك خامدين جامدين»، « والآثار العلمية والفنية تزيد وتزيد ، والعقول الأوربية والقلوب الأوربية تستمتع ، والحضارة الأوربية ترقى ، ونحن مستمتعون بما نحن فيه من العجز والقصور » (ص ٤٩٦ / ٤٩٧)

إن الصورة الثقافية المرسومة لهذه النقطة قاتمة جدا ، فاللغات التى تستحق الترجمة عنها يجهلها معظم الناس ، والقلة التى تعرفها لا تقرأ ما يذاع فيها من علم وأدب . والنتيجة أننا لا نترجم . وكيف نترجم إذا كنا لا نقرأ ؟ وكيف نقرأ إذا لم نكن مثقفين ؟ وينشأ عن هذا كله خطر عظيم جدا ، وهو أن الذين يقرءون ويكتبون يجهلون الحضارة الحديثة . ويتجلى هذا الخطر على نحو أعظم حين ينشعب المثقفون (الأولى أن يقال المتعلمون !) : « قلة ضئيلة تعرف بعض اللغات الأوربية ولا تقرأ فيها ، وهى مع ذلك تتمدح وتستطيل وترى نفسها ممتازة ، وكثرة تجهل اللغات الأوربية جهلا تاما ولا تجد من التراجم ما يضع عنها إصر هذا الجهل ، فتزدرى أوربا وتزدرى حضارتها وتزدرى من يعجبون بأوربا وحضارتها » (٤٩٨) هذا تحليل واقعى صحيح للوضع ، وهو لا يزال يحكم حياتنا الثقافية حتى اللحظة الراهنة ، بل إنه ليزداد سوءا على مدى الأيام . وهو صحيح بشقيه اللذين عبر عنهما طه حسين ، قلة تتشدق بأوربا على غير معرفة ، وقلة تزدرى أوربا على غير معرفة ، ولا شىء أسوأ من هذا يمكن أن يحدث فيقف حجر عثرة فى طريق نضج » الهوية » الثقافية للأمة .

يقول طه حسين : « فلنترجم إذن ولنكثر من الترجمة » ، ويدعو إلى إنشاء «مكتب الترجمة» فى وزارة المعارف ، مؤكدا أنها الوسيلة التى تدفع الشباب إلى التقليد والمحاكاة ، وهما من أرقى عناصر الحياة العقلية وأقواها ، فالترجمة عنصر «سيغنى اللغة ويحييها ، وسيغذى العقل المصرى وينميه ، وسينشر الثقافة ويذيعها ، وسيحقق الكرامة القومية التى تريد أن ترتفع عن الجهالة والغفلة ، وألا تكون صفوتنا دون غيرها

من صفوة المثقفين فى الأمم الأخرى ، وألا تكون عامتنا دون غيرها من عامة الناس فى الأمم الأخرى أيضا » (٤٩٩/٥٠٠)

[٩]

استحدثت وسائل أخرى - إلى جانب الكلمة المكتوبة - للثقافة هى الصحافة والإذاعة والسينما والتمثيل (ولم يكن التلفزيون أو الكاسيت أو الفيديو أو الكمبيوتر قد استحدث فى مصر أو زاحم الكتاب لذلك الحين) ، فما موقف كتاب » مستقبل الثقافة فى مصر « من هذه المستحدثات ؟ وكيف نستغلها فى التقدم الثقافى ؟ الأصل فى هذه المستحدثات - عند طه حسين - أنها خطر على الكلمة المكتوبة ، ولكن حالتنا التى تتفشى فيها الأمية ، فلا يقرأ الناس كثيرا الكلمة المكتوبة ، حالة خاصة تحتم علينا أن نستخدم هذه المستحدثات لصالح القضية . ولا أقل من أن نشجع الاستفادة من الصحافة بلغتها السهلة وإغرائها . وأن نأخذ بطرف من ثقافة الراديو ، ولكن الحيطة من أخطارهما واجبة ، فلا بد من إنشاء لجان (ثقافية وليست سياسية أو زمنية) تراقب هذه الوسائل ، وتوجهها لصالح الثقافة ، وبخاصة فيما يتصل بالسينما ، والتى تفد من الخارج وتتهدد فن التمثيل لدينا ، وهو فن يجب أن ينال أقصى العناية لما له من فوائد تعليمية وثقافية.

ولن يكتمل الوضع إلا بأن تنشر مصر مظلة التعليم فيها على ما حولها من البلاد ، وذلك بتصدير النموذج التعليمى المصرى إلى بلاد الشرق العربى . وهذه النقطة تعيد إلى الأذهان من جديد مصطلح « الشرق » و « الغرب » ، فقد اتضح أن الشرق الذى يقول طه حسين أن مصر ليست جزءا منه لا يمكن أن يكون هو الشرق العربى ، وكيف يمكن أن يكون كذلك إذا كان هو يسعى إلى أن يكون هذا القسم من العالم وحدة تعليمية ثقافية تظلها المظلة المصرية؟.

لقد هاجم طه حسين « الكرم المصرى » (يقصد البخل المصرى) فى إنشاء المدارس المصرية خارج الحدود ، وقارن بين حالنا وحال أوربا فى رعاية الطلاب الأجانب ، موضحا أن أوربا حين تفعل ذلك لا تفعله من أجل هؤلاء الطلاب ، وإنما من أجل نفسها .

ونحن لا نتطلع إلى خارج الحدود « فى فرنسا أو إنجلترا أو إيطاليا ، ولكن من حقنا أن ننشىء المدارس المصرية فى البلاد العربية » . وإدارة هذه المدارس يجب ألا تكون وقفا على المصريين ، بل ينبغى أن يكون لأبناء هذه البلدان فيها نصيب ، وبالمثل فإن مناهجها ينبغى ألا تكون وقفا على ما يتصل بمصر من معلومات . والقادرون مدعوون إلى الإسهام فى هذه المدارس . وليست المدارس وحدها هى التى يهتم بها طه حسين فيما وراء الحدود ، فللتعليم الجامعى ، والبرامج الثقافية نصيب من هذا الاهتمام . (الفصلان ٥٧ ، ٥٨ من الكتاب) .

[١٠]

ما الثقافة المصرية ؟ وما عسى أن تكون ؟ هذا هو السؤال الذى يطرحه الكتاب فى نهاية المطاف . وهو يبدو مطمئنا جازما فى أن لنا ثقافة مصرية خاصة تقوم على وحدتنا الوطنية ، وتتصل بنفوسنا المصرية الحديثة ، كما تتصل بنفوسنا المصرية القديمة . وهى ثقافة تصور آمالنا ومثلنا العليا ، وترى واضحة فى هذا الذوق المصرى الذى «ليس ابتساما خالصا ولا عبوسا خالصا » . وهى ثقافة تجمع بين الجدة والقدم ، وتقوم على الاعتدال « الذى يشتق من اعتدال الجو المصرى » . ومن شأن هذا أن يجعل الطبيعة المصرية طبيعة معتدلة لا تسرف فى المحافظة ولا تسرف فى التجديد . هذه الثقافة المصرية هى تلك اللغة العربية المصرية الرشيقة التى لا تنبو عن الذوق ولا تتجافى عن الطبع ، وهى ذلك التراث المصرى القديم ، وذلك التراث العربى الإسلامى ، وذلك الذى كسبته مصر وتكسبه كل يوم من خير ثمرات الحياة الأوربية الحديثة :

« هى هذه العناصر المختلفة المتناقضة فيما بينها أشد الاختلاف والتناقض . وتلتقى فى مصر فيصفى بعضها بعضا ، وينفى بعضها من بعض ما لا بد من نفيه من الشوائب التى لا تلائم النفس المصرية ، ثم يتكون منها هذا المزاج النقى الرائق الذى يورثه الآباء للأبناء وينقله المعلمون إلى المتعلمين » (ص ٥٣٣) .

ويمكن أن يقال – بتسرع – إن هذا الوصف – الذى يقدمه طه حسين – إنما هو كلام عام » إنشائى » لا يصنع ثقافة أو يشكل حضارة ، ولكن لا بد أن يقال أيضا فى النظر

المتئد إنه وصف صحيح لحالة معنوية لا يمكن التعبير عنها بأحسن من هذا . وهى حالة قد تبدو غائبة أحيانا ، ولكن اختفاءها تحت السطح - لظروف مؤقتة أو خاصة - لا يعنى عدم وجودها ، فمصر (الثقافة) حقيقة واقعة ، وإلا فكيف استطاعت أن تعيش (متميزة) كل هذه القرون ؟ وإذا كان هذه الكلام إنشائيا فإنه الإنشاء الرقيق الصافى . والواقع أن أسلوب الكتاب يرق ويصفو كله نحو نهايته ، فيرى فى ختامه أشبه بالحلم المترائى فى حالة بين اليقظة والنوم ، ولذا فإنه يمكن القول إن الكتاب هو نوع من العمل « الإبداعى » الذى يخلق حالة ذهنية ونفسية تلخص حلم رائد من رواد التنوير وصانع من صناع مصر الحديثة .وهذا الحلم يكشف عن نفسه صراحة فى آخر فقرة من فقرات الكتاب، وهى فقرة شاعرية تمضى على النحو التالى :

« هذا حلم رائع جميل تمضى فيه نفس هائمة تحب مصر وأهل مصر فى هذا الأفق الغريب الجميل من آفاق الألب ، ولكنه حلم يسير التحقيق قريب التعبير . فإن مصر التى انتصرت على الخطوب ، وثبتت للأحداث ، وظفرت بحقها من أعظم قوة فى الأرض فى هدوء وأناة وثقة بالنفس وإيمان بالحق ، خليقة أن تنتصر على نفسها وتظهر على ما يعترض طريقها من العقاب وترد إلى نفسها مجدا قديما عظيما لم تنسه ولن تنساه « (ص ٥٣٦)

[١١]

يصف كتاب « مستقبل الثقافة فى مصر » - بكل ما له وما عليه - موقف طه حسين المبدئى المطرد بصفته نصيرا للحداثة ، وداعية من دعاة التجديد . وهو بهذا الاعتبار يتكامل مع أعمال أخرى له يقف فيها إلى جانب الجديد ، فما من حال يصطرع فيها القديم والجديد (واصطراعهما طبيعى ومحتوم) إلا ونجد طه حسين يقف إلى جانب الجديد . ذلك أن انتصار القديم على الجديد - فضلا عن أنه غير طبيعى - يعنى لديه التخلف والجمود، على حين أن انتصار الجديد (فضلا عن أنه طبيعى) يعنى لديه الثورة التى تتحول فى مجرى الزمن إلى واقع ثقافى جديد .

على أن الجديد الذى يقف إلى جواره طه حسين ليس الجديد المطلق وإنما الجديد النسبى . والواقع أنه لا يمكن أن يوجد جديد مطلق ، وإذن فالتسمية الأولى بالاتباع هى «التجديد» الذى هو عملية مركبة يدخل ضمن عناصرها القديم ذاته . ذلك هو موقف دعاة « التنوير » الذين يحرسون مسيرة الحياة نحو التقدم ، ويحفظونها من أن تقع فى الزلل بتعبدها بالقديم ، أو بقفزها فى الظلام نحو جديد مطلق لا يتصل بالواقع - أو بطبيعة الأمور - فى شىء .

ومن التبسيط المخل للأمور أن يقال إن طه حسين فى نظريته فى « مستقبل الثقافة فى مصر » مجرد ناقل لنظرية بول فاليرى التى حلل فيها عناصر العقل الأوربى إلى العنصر الإغريقى ، والعنصر الرومانى ، والعنصر المسيحى . حقا لقد رد طه حسين عناصر العقلية المصرية الجديدة إلى ثلاثة عناصر هى النموذج الأوربى ، والتراث العربى الإسلامى ، والشخصية المصرية الخالصة ، ولكن ذلك لا يمكن أن يكون نقلا لنظرية فاليرى ، ذلك لأن العبرة فى هذه الحالة ليست برسم الإطار الخارجى ، وإنما هى بتشكيل المادة التى تنتظم فى هذا الإطار ، والواقع أن النظرية فى النهاية تنبثق عن طبيعة هذه المادة المشكلة ، والأطر الخارجية لا يمكن أن تصنع نظرية على الإطلاق . وقراءة الكتاب تعلن عن أن طه حسين يستقى مقدماته ونتائجه ، ومشكلاته وحلوله ، من تربة محلية خالصة ، ومن حياة يومية تعج بالمشكلات النابعة من تلك التربة .

ويبقى أن نقول إن طه حسين قد عاش حتى شهد تداعى حلمه الثقافى ، والتخبطات التى صحبت محاولة تطبيقه على التعليم المصرى .

وقد صرح قبيل وفاته بأنه يود لو يكمل كتاب « مستقبل الثقافة فى مصر » ولا أدرى أى طريق كان سيسلك لو فعل ذلك . ولقد بالغ طه حسين حين ولى وزارة المعارف فى أمر « مجانية التعليم » ، وربما كان لذلك أسباب قد تتجاوز البنود الفكرية لكتاب «مستقبل الثقافة فى مصر» إلى ظروف اللحظات السياسية التى كان يحياها داخل الوزارة.

ليت شعرى ماذا كان يكون موقف طه حسين لو شهد حالة التعليم المصرى اليوم ، وما يعج به واقعه من مشكلات ، بعضها متعلق بالكتاب المدرسى (وقد قطعت الوزارة فى احتكاره شوطا طويلا) ، وبعضها خاص بالأزهر (وقد استقل بطلابه ومعاهده

وكلياته) ، وبعضها خاص بدار العلوم (وقد مضى على انضمامها إلى الجامعة أكثر من أربعين عاما شهدت تدهور حال مدرس اللغة العربية على نحو مطرد) ، وبعضها خاص بأمر اللغات الأجنبية (التى تتسابق المدارس فى تعليمها منذ الحضانة وتسمى نفسها «مدارس اللغات» فى حين يتدهور حالها أيضا باطراد) . لقد مضى صاحب الكتاب ، وبقى الكتاب ذاته ، منارة هادية ، تصطرع حولها الحياة والأفكار ما شاءت ، لكنها لا تستطيع أن تولى وجهها كلية فى طريق مناهضة .

* * *

« الرومانتيكيون » و « الديوانيون »
دراسة فى التأثير والتأثر [١]

[١]

لا أعرف أحداً قبل الأخوين شليجيل استخدم مصطلح « رومانتيكى » و« رومانتيكية » فى المجال الأدبى [١] ، ولا أعرف أحداً قبل محمد مندور - وقد يصحح لى أحد هذا القول - أطلق مصطلح « شعراء الديوان » على شكرى والمازنى والعقاد [٢] . والمصطلحان الآن مستقران ، ومن الخير استخدامهما وإعطاؤهما مزيداً من الاستقرار ، لأن ذلك يساعد على ضبط لغة الدرس النقدى المقارن لدينا على وجه الخصوص ، ولغة الدرس الأدبى على وجه العموم .

والديوانيون (والمناقشة مفتوحة حول تسميتهم « مدرسة » ، أو « جماعة » ، أو « نقاداً مفردين ») هم أول من عبر عن أفكار منظمة أحدثت « نقباً » فى جدار الكلاسكية العربية ، وتطلعا إلى بنآء مدرسة حديثة فى معنى الأدب وغاياته ، وكان توجه هؤلاء - دون ريب - رومانتيكياً . وليس اطلاع الديوانيين على التراث الرومانتيكى محل جدل ، وإنما يقع الجدل حول نقاط أخرى فى وصفهم مثل « الأصالة » و « التقليد » ، ومبلغ « التأثير » و« التأثر » ،وأشياء أخرى . ولم أكن أعلم - حين وضعت نصوصاً من العقاد إلى جوار نصوص مشابهة من الرومانتيكيين ، وقلت بتأثره بهم، وكان ذلك منذ ثلاثين عاماً - أن ذلك سيغضب أشياعه ، ولكن ذلك حدث [٣] مما دلّ آنئذ ، وأرجو ألا يدل الآن ، على أن كلمة التأثر كلمة سيئة السمعة فى عالمنا النقدى. وأنا أدعو هنا إلى تحرير مفاهيم ومصطلحات مثل « التأثير » ، « التأثر » ، «الأصالة»، « التقليد » ، « الإنشائية » ، « الأولية » ، « الثانوية » وما يتصل بها

---

(١) القيت فى المؤتمر العالمى للأدب المقارن ، المنعقد فى « مركز الدراسات اللغوية والأدبية المقارنة » بكلية الأداب جامعة القاهرة ، فى ديسمبر ١٩٩٥ .

من معنى «الجديد» و « القديم » والقائمة طويلة . وفكرتى البسيطة فى هذا الصدد تتلخص فى السؤال التالى : إذا كنا سنصر على أن كل من فتح فمه - أو أجرى قلمه - بكلمه لها قيمة إنما تنبع قيمتها من أنه قال « جديداً » أو « أصيلاً » فكيف نزعم أن مسيرة البشرية مسيرة مطردة ، يبنى اللاحق منها على السابق ويحمل أثره ، ويأخذ منه ؟

دعنا - إذن - نتحرر من تضخم الذات بزعم أننا « أصلاء » ونرضى - وأهم من الرضا أن « نعتقد » - بأن قدراً يسيراً من « التحوير » أو « إعادة الصياغة » أو تقديم أفكار الغير فى سياق ثقافى مغاير ، يكفى ويزيد فى أداء المهمة ، وأن « الخلق » ، و«الإنشاء » و « الريادة » أمور نادرة جداً فى هذه الدنيا ، وهى لا تحمل قيمة تذكر إلا إذا حدثت حين تدعو الضرورة الحتمية إليها .

أول من قال بتأثر الديوانيين بالرومانتيكيين « شاهد من أهلها » هو العقاد نفسه . فقد جاء فى « شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى » ما يلى [٤] :

« وأما الروح فالجيل الناشيء بعد شوقى كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها فى تاريخ الأدب العربى الحديث ، فهى مدرسة أو غلت فى القراءة الإنجليزية ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسى كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين فى أواخر القرن الغابر ، وهى على إيغالها فى قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان والطليان والروس والإسبان واليونان واللاتين الأقدمين ، ولعلها استفادت من النقد الإنجليزى فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى ، ولا أخطئ إذا قلت إن «هازليت » هو إمام هذه المدرسة كلها فى النقد لأنه هو الذى هداها إلى معانى الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد ، وقد كان الأدباء المصريون الذين ظهروا أوائل القرن العشرين يعجبون « بهازلت » ويشيدون بذكره ويقرأونه ويعيدون قراءته يوم كان هازلت مهملاً فى وطنه مكروهاً من عامة قومه ، لأنه كان يدعو فى الأدب والفن والسياسة والوطنية إلى غير ما يدعون إليه ، فكان الأدباء المصريون مبتدعين فى الإعجاب به لا مقلدين ولا مسوقين ، وأعانهم على الاستقلال بالرأى عند ما يقاربون الأداب الاجنبية أنهم قرأوا أدبهم قبل ذلك وفى أثناء ذلك فلم يدخلوا عالم الآداب الأجنبية مغمضين أو خلواً من الرأى والتمييز .

والواقع أن هذه المدرسة المصرية ليست مقلدة للأدب الإنجليزى ولكنها مستفيدة منه مهتدية على ضيائه ، ولها بعد ذلك رأيها فى كل أديب من الإنجليز كما تقدره هى لا كما يقدره أبناء بلده ، وهذا هو المطلوب من الفائدة الأدبية التى تستحق اسم الفائدة ... إذ لا جدوى هناك فيما يلغى الإرادة ويشل التمييز ويبطل حقك فى الخطأ والصواب ، وإنما الفائدة الحقة هى التى تهديك إلى نفسك ثم تتركك لنفسك تهتدى بها وحدها كما تريد ، ولأن تخطىء على هذا النمط خير لك من أن تصيب على نمط سواه .

ولقد كانت المدرسة الغالبة على الفكر الإنجليزى الأمريكى بين أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر هى المدرسة التى تتألق بين نجومها أسماء كارليل وجون ستيوارت ميل وشلى وبيرون و « وردزورث » ... ثم خلفتها مدرسة قريبة منها تجمع بين الواقعية والمجازية وهى مدرسة بروننج وتنيسون وامرسون ولونجفلو وبو ويتمان وهاردى وغيرهم ممن هم دونهم فى الدرجة والشهرة . وقد سرى من روح هؤلاء الشىء الكثير إلى الشعراء المصريين الذين نشأوا بعد شوقى وزملائه ، ولكنه كان سريان التشابه فى المزاج واتجاه العصر كله ولم يكن تشابه التقليد والفناء . أو هو سريان جاء من تشابه فى فهم رسالة الشعر والأدب لا من تشابه فيما عدا ذلك من تفصيل » .

هذا نص من النصوص المشهورة فى التراث النقدى لجماعة الديوان . وهو محتاج لأن نتأمله فى جزئياته تأملاً يكشف لنا عن أبعاده ومراميه ، وذلك فيما يتصل بما نحن بصدده من الكشف عن تأثر هذه الجماعة بالتراث الرومانتيكى ، **فأولاً** : يلاحظ فى هذا النص ذلك الحس المتعالى الساخر من ثقافة الجيل السابق على جيل مدرسة الديوان (ولا ننسى أن شوقى كان واحداً من ذلك الجيل) ، وكيف أنها كانت « أطرافاً » من الأدب الفرنسى ، فى حين كانت ثقافة جماعة الديوان « إيغالاً » فى القراءة « الإنجليزية » .

وثانياً : يلاحظ فيه ذلك الادعاء العريض بأن هذه الجماعة الجديدة « لم تنس الألمان ، والطليان ، والروس ، والأسبان ، واليونان ، واللاتين الأقدمين » ، ومن الواضح بالطبع أن هذه القراءات فى آداب الأمم غير الإنجليزية كانت تتم من خلال اللغة الأجنبية الوحيدة التى كان يقرأ بها أفراد تلك الجماعة وهى الإنجليزية ، ولكن عبارة العقاد تتخطى التسليم بهذا ، فتوهم بما ليس صحيحاً من قراءة تلك الآداب فى لغاتها . وهى وإن لم تنص على ذلك صراحة فهى لم تنفه صراحة (وهذه هى منطقة الإيهام التى أشير إليها) .

وثالثاً : يقرر النص أن « هازليت » هو إمام هذه المدرسة ، ومن المعروف أن «هازليت» كان ناقد المدرسة الرومانتيكية الإنجليزية والمنظِّر لها ، ولكن من المعروف كذلك أن معظم الرومانتيكيين الإنجليز الخمسة الكبار كانوا « شعراء - نقاداً » ، وقد قرروا مع « هازليت » ، وربما قبله ، معتقدهم الشعرى فيما يتصل بمعنى الشعر ووسائله وغاياته ، من أعمال طبقت شهرتها الآفاق ، وأهمها :

مقدمة ديوان The Lyrical Ballads لوردزورث ، وكتاب :Biographia Literaria لكوليردج ، وكتاب : The Defence of Poetry لشيللى ، ورسائل كيتس . وهذه الأعمال كانت تحت سمع وبصر أعضاء جماعة الديوان ، فلماذا لم يشر إليها هذا النص المهم من نصوص التراث النقدى لهذه الجماعة ؟ على أن الأمر لم يقتصر على إغفال الإشارة إلى هذه النصوص الأساسية (عن عمد أو غير عمد !) وإنما تجاوزه إلى إعلان أن استفادة هذه الجماعة من « النقد الإنجليزى » كانت « فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى » .

على أن التأثر بهازليت مقيد - عند العقاد - بقيدين - كما هو واضح فى كلامه- الأول أن الإعجاب به كان إعجاباً يسير ضد التيار ، إذ كان هازليت منكور القدر بين قومه ، والثانى أن هذا التأثر ليس تبعية - من ثم - بل ابتكاراً . ولا أعرف موقفاً دالاً على استباق الهجوم بالدفاع أكثر من موقف العقاد هذا ، كما لا أعرف حالة تشغل نفسها بتلمس أسباب الابتكار عوض الانشغال بشرح القضية المعروضة أكثر من هذه الحالة ، وسبب هذا كله عندى سوء سمعة كلمة التأثر فى الاستخدام الأدبى . **ورابعاً** : لا ينتهى الإلحاح على التسليم بالتأثر - وإنكاره فى ذات الوقت - عند هذا الحد ، وإنما يتجاوزه إلى التماس سند له فى القول بأن أعضاء جماعة الديوان كانوا على معرفة بتراثهم العربى قبل أن يجدوا طريقهم إلى التراث النقدى الإنجليزى . ولا أردى كيف تحوَّل هذه المعرفة التأثر بروافد أخرى غير عربية من « تأثر » إلى « ابتكار » .

إن العقاد مشغول فى تلك المرحلة من عرض الموضوع بتأكيد مسألة ليست فى حاجة إلى التأكيد هى أن الفائدة الأدبية - التى تستحق اسم الفائدة - هى تلك التى تنهض على التمييز والرأى ، لا على الاتباع والتقليد الأعمى . ومن الذى يقول بغير ذلك حتى تلتمس لضده الأسباب ؟ من الذى يقول بأن التأثر بالغير هو دائما مرادف التقليد الأعمى ؟ .

وخامساً : يسمى العقاد المدرسة « الرومانتيكية مدرسة النبوءة والمجاز ، وهى تسمية فضفاضة تحتاج إلى شرح خليق بمن يقدم الجديد الذى لم يعتده الناس فى معنى الفن وغاياته . وعندى أنه لو سماها مدرسة « الخيال » أو « التصوير » لكان أقرب إلى معناها ، ولكنه اكتفى بالقول بعد أن سماها « مدرسة النبوءة والمجاز » بأنها « المدرسة التى تتألق بين نجومها أسماء كارليل وجون ستيورات ميل وامرسون وشيللى وبيرون ووردزورث » .

وسادساً : يعود العقاد إلى العزف المستميت على نغمة نفى « التأثر » ، فيسميه « التقليد والفناء » ، مؤكداً على أن « التشابه إنما هو فى المزاج واتجاه العصر كله » ، ومؤكداً على أنه تأثر فى « فهم رسالة الشعر والأدب » لا من تشابه فيما عدا ذلك من تفصيل . وكلام العقاد الأخير هو نفسه الذى يغرينا بالبحث فى آرائه وآراء الرومانتيكيين ، لنرى على وجه التحديد ، ما إذا كان « التأثير والتأثر » بينهما فى الروح ، والعموميات ، والمزاج العام ، أو فيما وراء ذلك من « تفصيل » .

[٢]

ومع ذلك كله إقول إنه ينبغى على الباحث ألا يتعلق كثيراً بالنص السابق من كلام العقاد فى دراسة عناصر التأثير والتأثر بين الرومانتيكيين والديوانيين .

ولا أذهب إلى حد القول بأنه نص « خادع » ، أو « مضلل » ، وإنما أقول إنه ينبغى التعامل معه بغاية الحذر . وأتحول الآن إلى الوثائق المأخوذة من كلام الرومانتيكيين المبدعين الأوائل ، مقارنة بكلام الديوانيين - شكرى والمازنى والعقاد - فى معنى الشعر وغاياته .

يقول شكرى :

« لا ينظم الشاعر الكبير إلا فى نوبات انفعال عصبى ، فى أثنائها تغلى أساليب الشعر فى ذهنه وتتضارب العواطف فى قلبه ، ولكن تضارباً (كذا!) لا يزعج نبضه طيور الأنغام الشعرية التى تغرد فى ذهنة ، ثم تتدفق الأساليب الشعرية كالسيل من غير تعمد منه لبعضها دون بعضها » . (٥)

ويقول وردزورث :

I have said that poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings : it takes its origin from emotion recollected in tranquillity : the emotion is contemplated till by a species of re-action, the tranquillity gradually disappears, and an emotion, kindred to that which was before the subject of contemplation, is gradually produced, and does itself actually exist in the mind. In this mood successful Composition general gins, and in a mood similar to this it is carried on;(6)

كتب شكرى النص الأول من هذين النصين بعد أن كتب وردزورث النص الثانى بأكثر من قرن من الزمان ، ومهمتنا هنا تحليل النصين لنرى مواطن التشابه والفروق بينهما ، ولنرى - نتيجة لذلك - مدى تأثر الأول بالثانى ومن ثم قيمته . وتساعدنا تلك النتيجة على معرفة مناطق التأثير والتأثر بين الرومانتيكيين والديوانيين .

والملاحظة الأولى : التى نلاحظها - فى مناطق التشابه - بين هذين النصين أن كلاً منهما يربط الإبداع الشعرى بالذات الشاعرة ، لا بأية موضوعات خارجية ، مما احتفل به الكلاسيكيون من قبل ، ودعاة ربط الأدب بالمجتمع من بعد . هنا - فى النصين - تجعل ذات الشاعر البؤرة الفاعلة فى الإبداع ، وهذا هو جوهر الرؤية الرومانتيكية .

والملاحظة الثانية : أن ثمة ربطاً فى النصين بين العاطفة المتفجرة والذهن المنظم، ففى النص الأولى « تغلى الأساليب فى الذهن وتتضارب العواطف فى القلب » ، وفى النص الثانى تستعاد المشاعر فى حالة سكينة ، وتتأمل فى الذهن بطبيعة الحال ، وهل يكون التأمل إلا ذهنياً ؟ حتى تختفى تلك السكينة ، ويحل محلها مشاعر جديدة شبيهة بتلك المشاعر التى كانت سابقة على التأمل .

والملاحظة الثالثة : أن النصين متشابهان فى أن كلاً منهما يؤكد على أن ثمة توازناً بين عمل العقل وعمل العاطفة فى الإبداع الشعرى ؟ « فتضارب العواطف » - فى النص الأول - « لا يزعج نبضه طيور الأنغام الشعرية التى تغرد فى ذهنه (الشاعر) » ، والمشاعر « الثانية » فى النص الثانى تنشأ من التأمل العقلى ، وتحتل الذهن بالفعل فى حالة الإبداع الشعرى .

والملاحظة الرابعة : أن مرحلة الكتابة الفعلية مرحلة تبدو تلقائية ، « تتدفق الأساليب الشعرية فيها كالسيل من غير تعمد منه لبعضها دون بعض » - كما يقول النص الأول - « وتفيض فيضانا تلقائياً (Spontaneous Overflow) كما يقول النص الثانى .

تلك هى المشابه التى يمكن رصدها بين هذين النصين ، وهى كافية فى بيان أثر الثانى على الأول (وقد قلت إن بينهما فى الوجود أكثر من قرن من الزمان) - وغنى عن القول إن شكرى كان على علم بوردزورث . أما الفرق الوحيد الذى يمكن رصده بينهما فهو يكمن فى عبارة شكرى «لا ينظم الشاعر الكبير إلا فى نوبة انفعال عصبى» . وصحيح أنه حتى هذه العبارة يمكن وصلها بالنص الثانى ، إذ من الواضح أن العبارة الأولى منه تتضمنها :

"... Poetry is the spontaneous overflow of feelings"

ولكن ورود كلمة « عصبى » فى النص الأول تخوّل لنا الالتفات إلى مصدر جديد فى التراث النقدى عند شكرى ، وهو المدرسة النفسية - مدرسة فرويد وأتباعه - التى ترى فى الفن تعبيراً عن حالة « اضطراب عصبى » يعانى منها الفنان .

لقد شرحت مقدمة وردزورث لديوانه « قصائد قصصية غنائية » Lyrical Ballads - وهى مقدمة يشار إليها كثيراً فى هذا البحث - العلاقة بين الحالة النفسية والحالة الذهنية التى يكون عليهما الشاعر إبان الإبداع الشعرى ، ولكن مدارس علم النفس المتتابعة منذ قرن ونصف من الزمان هى التى طورتها على النحو الذى يقول به شكرى(٧). ووجود هذه الإضافة فى كلام شكرى عن مفهوم الشعر يقوى تأثره بالمفهوم الرومانتيكى ولا يضعفه ، وإن كان يؤكد متابعته الفكرة فى سياق جديد .

ويقول شكرى فى مقدمة الجزء الثالث من ديوانه (وقد كتب هذا الكلام سنة ١٩١٥) :

« والشاعر الكبير لا يكتفى بإفهام الناس ، بل هو الذى يحاول أن يسكرهم ويُجنهم بالرغم منهم ، فيخلط شعوره بشعورهم ، وعواطفه بعواطفهم . ولشعر العواطف رنة ونغمة لا تجدها فى غيره من أصناف الشعر . وسيأتى يوم من الأيام يفيق الناس فيه إلى أنه هو الشعر ولا شعر غيره . فالشعر مهما اختلفت أبوابه لا بد أن يكون ذا عاطفة،

وإنما تختلف العواطف التى يعرضها الشاعر . ولا أعنى بشعر العواطف كلمات ميتة تدل على التوجع أو ذرف الدموع، فإن شعر العواطف يحتاج إلى ذهن خصب ، وذكاء ، وخيال واسع لدرس العواطف ومعرفة أسرارها وتحليلها ، ودرس اختلافها وتشابهها وائتلافها وتناكرها ، وامتزاجها ومظاهرها وأنغامها ، وكل ما توقع عليه أنغام العواطف من أمور الحياة وأعمال الناس . فينبغى للشاعر أن يتعرض لما يهيج فيه العواطف والمعانى الشعرية ، وأن يعيش عيشة شعرية موسيقية بقدر استطاعته .وينبغى له أن يعود نفسه على البحث فى كل عاطفة جليلة شريفة فاضلة ، أو قبيحة مرذولة وضيعة » . [٨]

تتضافر فى كلام شكرى هذا - كما هو واضح - ثلاثة عناصر متعاونة ، متوازنة، أولها العاطفة ، وثانيها الفكر ، وثالثها الموسيقى . تلك هى الركائز الأساسية للشعر ، وهى ركائز تمثل زوايا مثلث متوازى الأضلاع (إن صح التعبير) لكن هذه الركائز - على الرغم من تضافرها - تبدو فى النص مستقلة الهوية . وهكذا حال الفكر والعاطفة عند العقاد كما سيأتى بعدُ فى هذا البحث .

ويحمل ذلك كله طابعا رومانتيكياً ، ولكنه لا يتطابق مع الفكر الرومانتيكى تمام المطابقة . ذلك لأن الرومانتيكيين - وبخاصة شيللى - يمزجون العاطفة بالفكر على نحو تتحلل معه معالمهما الخاصة لتحل محلها طاقة جديدة ، هى التى يعبر عنها عندهم «بالبصيرة الشعرية» (Poetic Insight)

لكن الجانب المهم فى هذا النص من شكرى يتجلى فى قوله :

« ... لأن قلب الشاعر مرآة الكون فيه يبصر كل عاطفة جليلة شريفة فاضلة ، أو قبيحة مرذولة وضيعة » . لقد كانت « مرآة الكون » قبل الرومانتيكيين هى الطبيعة ، وكان الفن - بدوره - « مرآة الطبيعة » . وكان جونسون يرى أن ذروة العبقرية عند شيكسبير أنه « قدم لقرائه مرآة أمينة لألوان السلوك والحياة » [٩] . ومع ذلك فقد نقل الرومانتيكيون - وشكرى متأثر بهم كما هو واضح من كلامه - « المرآة » من «الطبيعة» إلى « ذات الشاعر » ، تلك المرآة الداخلية التى يصهر فيها الكون ، ثم يخرج فناً نقياً جديداً ، أو فعلاً جديداً هو من عمل البصيرة الشعرية .

بعد هذا الربط الوثيق بين معنى الشعر عند شكرى والرومانتيكيين أتناول نقطة أخرى ، لها أشد ارتباط بالنقطة السابقة ، وهى وجوب العودة إلى المنابع الإنسانية

الأولى على رأس كل فترة من فترات التطور الأدبى ، وإحداث ثورة فى الإحساس تعيد الشعر إلى ما كان عليه آنئذ من الأصالة والنقاء . ومن الواضح أن هذه الفكرة نابعة من الفلسفة الرومانتيكية الأم ، وهى أن الشعر ابن الذات الشاعرة الأصيلة ، ونتاج المشاعر الذاتية الغلابة . هنا يتجه الشاعر الرومانتيكى إلى تراث الأقدمين ، فيرى فيه الأصالة والجدة ، ثم يتدرج فى الزمن إلى تراث التابعين ، فيرى فيه الصنعة الفارغة ، والتقليد ، والزيف . وبذا يصل إلى نتيجة حتمية هى ضرورة الثورة على الحاضر لنصل من جديد إلى حالة طبيعية تعيد للشعر أصالته التى كانت له فى أولياته فى الماضى البعيد ، وهكذا .

يقول شكرى :

« وإذا نظرت فى الشعر العربى وجدت أن شعراء الجاهلية وصدر الإسلام كانوا أصدق عاطفة ممن أتى بعدهم . والسبب فى ذلك أن النفوس كانت كبيرة ، والعواطف قوية ، لم يتلفها بعد الترف والضعف وغير لك من الصفات التى تطرقت إلى الأمة فى عهد الدولة العباسية ، وما بعدها من العصور ، التى أولع فيها الشعراء بالعبث والمغالطة، والمغالاة الكاذبة ، والتلاعب بالألفاظ ، والخيالات الفاسدة . وشعر الأمة مرآة حياتها، فإذا كانت نفوس أفرادها حقيرة ، كان شعرها ألفاظاً مرصوفة ميتة ، ليس فيها عاطفة» . (١٠)

ويقول وردزورث :

The earliest poets of all nations generally wrote from passion excited by real events; they wrote naturally, and as men : feeling powerfully as they did, their language was daring, and figurative. in succeeding times, poets, and Men ambitious of the fame of Poets, perceiving the influence of such language, and desirous of producing the same passion, set themselves to a mechanical adoption of these figures of speech, and more frequently applied them to feelings and thoughts with which they had no natural connections whatsoever.(11)

بالعودة إلى النص الذى اقتبسته فى صدر هذا البحث من كتاب : « شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى » نستطيع أن نلقى كثيراً من الأضواء على كلام عبد الرحمن شكرى هنا ، مقارناً بكلام وردزورث ، فالفكرة فى أساسها رومانتيكية ، والإشارات

التى كانت فى وردزورث موجهة إلى الشعراء القدامى فى كل أمة (وربما كان وردزورث يشير فى الأساس إلى الشعراء الكلاسيكيين الأوائل من اليونانيين والرومانيين) ظهرت عند شكرى فى الإشارة إلى الشعراء الجاهليين وشعراء صدر الإسلام . ويبقى جوهر الموضوع مستقراً ، وهو الأثر الباهر الذى أحدثه الرومانتيكيون على جماعة الديوان (وأنا أسلك بينهم شكرى دون أى حرج ، وذلك على الرغم من أنه لم يكتب فى كتاب الديوان حرفاً واحداً . وسنرى هنا الائتلاف فى الفكر والروح والمنهج ، وهو ائتلاف لا يحتاج فى إثباته إلى أى عناء) . لقد أشار العقاد من قبل إلى أن جماعته كانت تعرف تراثها العربى قبل أن تعرف التراث الرومانتيكى ، وها هو ذا شكرى يركن من جديد إلى هذه المقولة العتيدة، ويضرب لفكرته نماذج من تراثه الأصيل . ولكن ذلك لا يصرفنا عن جوهر الموضوع وهو وجوب الثورة على الكلاسيكيين الجدد ، أولئك الذين أهدروا لب الذاتية الشاعرة ، وتحولوا إلى شعر « القشور والطلاء » (والتعبير للعقاد) . وهذه الثورة تكون دائماً بالعودة إلى حالة كالحالة التى كان عليها الشعر فى طفولته ، وطفولته إغريقية لاتينية فى التراث الأوروربى ، وهى جاهلية إسلامية فى التراث العربى .

على أن لهذا الموضوع جوانب أخرى ، أهمها على الإطلاق ما قال به الديوانيون - متأثرين فى ذلك بالرومانتيكيين - من تشخيص الطبيعة الصامتة ، والنظر إليها على أنها كائن حى .

يقول شكرى :

«لقد كان القدماء أصدق منا نظراً فى الأمر لأنهم لم تتملكهم الأنانية كما تملكتنا فزعمنا أن الطبيعة ليست لها حياة مثلنا . ألا يرى المرء فى كل ورقة من أوراقها من المعانى أشياء كثيرة ؟ أليس ذلك لأن لها حياة أجل من حياتنا التى ليس فيها من المعانى سوى الإحساس بعبثها ؟ وسبب ذلك أن حياتها بالرغم من تغاير أطوارها مطمئنة، وأما حياتنا فهى أسيرة البغض والحسد واللؤم » . (١٢)

«قلنا إن القدماء كانوا أحسن منا نظراً فى الأمور ، لأنهم كانوا إذا نظروا إلى الطبيعة نظروا إلى حى جليل ملؤه المعانى البليغة . ومن أجل ذلك كانت تبعث فى نفوسهم الإجلال والخشوع ، أو الصبابة والاستعبار والحب . وكل هذه معان من معانى العبادة مما أخلقهم بعرفان ما نجهله من أسرار العقيدة الصحيحة . وقد اختلف الشعراء

فى نظرهم إلى الطبيعة ، فكان الشاعر شيللى يرى أنها وعاء للحب والعواطف الرقيقة . أما وردزورث فقد كان ينظر منها إلى تغير حالاتها واختلاف أنواعها ، حاسباً أن ذلك صادر عن حس وتفكير . أما هومير الشاعر اليونانى فقد كان يرى فى جلالها ما هو جدير بالتقديس والعبادة . وكان ولتر سكوت يرى فى حياتها استقلالاً عن حياتنا ، وإنك لتجده فى شعره يلحقها بغيرها من الأشياء ذات الحياة» . (١٣)

ويلفت النظر هنا أن شكرى يوحدّ فى الاعتبار بين الرومانتيكيين وهو مير . والسبب الذى لا يخفى فى هذا الاعتبار أن أساس الثورة الرومانتيكية هو التمرد على الجمود الذى ساد عصور الكلاسكية الجديدة ، والنداء بالعودة إلى المنابع الأصيلة التى ترتد بالشعر إلى أصوله النقية ، وهو مير – ولا ريب – ممثل أصيل لهذه الأصول .

ولا يقتصر معنى الشعر عند الرومانتيكيين على التعبير عن العواطف ، وإنما يتجاوزه إلى لازمة من لوازمه هى توصيل هذ العواطف المعبر عنها إلى أفئدة القراء والسامعين ، وذلك على نحو من شأنه أن يثير لديهم عواطف شبيهة بتلك العواطف التى كانت لدى الشاعر وقت التعبير ، وتلك هى المشاركة الوجدانية Sympathy ، التى هى جزء لا يتجزأ من مفهوم الشعر لدى هؤلاء .

يقول شكرى :

« ليس الشاعر من يملأ أذهان قومه بالمعانى الجديدة والآراء الجليلة ، وإنما الشاعر الذى يملأ قلوبهم بالرغائب الجديدة والذى يقوم عواطفهم ، لأن العواطف هى القوة المحركة فى الحياة . والأديب العظيم هو من كانت كلماته كهرباء النفوس . هو الذى يحرك النفس كما يحرك العواد عوده فيوقع عليها من الألحان ما تهتاج له قوى النفس فى أعماقها . هو الذى يجعل لكل عاطفة من عواطف النفس روحاً وحياة وشخصية ، لأن النفوس يعلوها صدأ مثل صدأ المادة ، ولا يجلو عنها هذا الصدأ إلا ما يحرك أعماقها . والنفس كالماء الراكد الذى تعلوه المواد العطنة . وكما أن هذا الماء الراكد لا يجدده غير تيار جديد كذلك الروح ينبغى أن تكون معرضة للتيارات الروحية . وليست حياة الأديب إلا تياراً من تلك التيارات التى تحرك النفس » (١٤) . علينا أن نتأمل كلام شكرى السابق فى ضو كلام كيتس التالى ليظهر لنا بالضبط أين يتشابه النصان وأين يفترقان . وهما يتشابهان

- كما هو واضح - فى الروح والرؤية ، ولا يفترقان إلا فيما هو ضرورى من ضرورات التعبير اللغوى ، ونسق اكلام ، وطبيعة القارىء ، وما إلى ذلك .

يقول كيتس :

First, I think Poetry should surpise by a fine excess and not by singularity - it should strike the reader as a wording of his own highest thoughts, and appear almost a remembrance. Second, its touches of Beauty should never be half- way, thereby making the reader breathless instead of content: the rise, the progress,, the setting of imagery should, like the sun, come natural to him - shine over him, and set soberly althougy in magnificence, leaving him in the luxury of twilight. But it is easier to think what poetry should be than to write it - and this leads me on to another axiom. if Poetry comes not as naturally as the leaves to a tree, it had better not come at all. (15)

يلفت نظرنا فى كلام شكرى تلك التفرقة الدقيقة المدهشة بين « المعنى الجديد » و « الرغبة الجديدة » . « المعنى الجديد » قد يزيد فى تجاربك ، ولكن « الرغبة الجديدة » تزيد من كشفك للحياة ذاتها . » « المعنى الجديد » ينتمى إلى عالم الذهن ، و«الرغبة الجديدة » تنتمى إلى عالم الروح . ويلفت نظرنا أيضاً فى هذا الكلام ذلك التشبيه المستحدث بالكهرباء . وفى الكهرباء عنصر إضاءة (كشف) ، وعنصر فعالية (تحريك)، والنتيجة « قوة » توازنية لحنية وليست قوة انفجارية غير محسوبة : « فيوقع عليها من الألحان ما تهتاج له قوى النفس فى أعماقها » . ثم تأتى النقطة الجوهرية ، وهى نقطة « التجسيد » أو « الحيوية » التى هى خلع نوع من الحياة على كل عاطفة من عواطف النفس ، وتلك بؤرة عميقة رومانتيكية ، كانت الشغل الشاغل للرومانتيكيين الكبار ، كما كانت جوهر ثورتهم التجديدية فى قضايا الشعر جميعا .

فإذا انتقلنا إلى كلام كيتس واجهنا عالم « الدهشة » التى هى لازمة من لوازم الشعر ، ولكن : أى نوع من الدهشة ؟ إنها الدهشة الحاصلة من « التطرف الناعم » (أو الجدة المصفاة النقية) التى تبده المتلقى حتى لكأنها صادرة عن نفسه هو ، أو كأنها ذكريات لحالة قديمة عاناها هو . والنتيجة نوع من المتعة النهائية التى لا تقف عند منتصف الطريق ، ولكنها تصل به إلى المتعة النهائية التى يمكن أن يستشعرها المرء من الحالة الواقعة بين حالتين متباينتين (الضوء /الظلمة - الوضوح/ الغموض - الشك/ اليقين) وما إلى ذلك .

[٣]

إذا كان شكرى « ديوانياً » مجازا فإن المازنى « ديوانى » حقيقة ، شارك العقاد فى كتاب « الديوان » بمقالات نارية منها ما هو منصب على شكرى ذاته بهجوم وصل إلى درجة رميه بالجنون ! (وكان الأوفق أن يصفه بجنوح الخيال أو التنبؤ ، أو ما إلى ذلك) . وأثر الرومانتيكيين فى المازنى أثر واسع الطيف ، وهو يظهر فى مظاهر عدة ، ليس أبرزها إعجابه الشديد بالخيامى الشهير ادوار فيتزجيرالد أو تبصره الكاشف لنظرية لسنج فى التصوير الفنى ، كما يصورها كتابه « لاكون » ، أو نظريته النقدية العامة التى تظهر فى كتبه « قبض الريح» ، و« حصاد الهشيم » ، و« الشعر غاياته ووسائطه» ، و« شعر حافظ » ، أو رؤيته الرومانسية للحياة كما تعبر عنها قصصه النثرية وروايتاه « إبراهيم الكاتب » ، و« إبراهيم الثانى » .

إنما يبرز أثر الرومانتيكية على رؤية المازنى فى شكله المحدد فى تعريفه الشعر - مفهومه وغايته . وفى هذا المجال نلتمس نصوصه الأساسية . (١٦)

يقول المازنى :

« وكذلك ينظر أحدنا بعيون الناس فتكتحل عينه بعوالم متباينة ، ويشاطرهم إحساسهم ، ويسد النقص فى تجاربه ، فيحيا حياتهم كما يحيا حياته ، وكأن كل واحد مرآة مجلوة - علمية شعرية / طبيعية سحرية - نود لو أتيح لنا أن نرفع ما أرسل عليها من الحجب لنرى فيها وجوهنا ، ونبصر فى صقالها نفوسينا ، ونستبين فى نورها أغمض أسرار الضمير ، وأخفى طوايا الصدر . ومن أجل هذا أيضاً لا ينفك أحدنا ، وهو ينظر فى قصيدة الشاعر أو رسالة الكاتب ، يحاول أن يصور لنفسه روحه التى كانت تحفزه ، وعقله الذى أوحى إليه ، وقلبه الذى أملى عليه » . (١٧)

هذا نص مهم ، من حيث إنه يدخل القارىء - وربما كان هذا شيئا جديداً على الدرس الأدبى العربى فى ذلك الوقت - شريكاً كاملاً فى صورة الإبداع الأدبى ، بجعلها ثلاثية ، أطرافها المبدع ، والعمل ، والمتلقى ، وبذلك يضعنا أمام حلقة « ديناميكية » ،

تمضى طرداً وعكساً ، فى تفاعل متكافىء وتأثير وتأثر متبادلين ، يصبح فيه المبدع جزء من مستقبله ، والمستقبل صورة معادلة لهما معاً . وهكذا تتحقق المشاركة الوجدانية باعتبارها لازمة مصاحبة للعمل الأدبى ، وهذه المشاركة الوجدانية ، كما نعلم ، خصيصة رومانتيكية أصيلة .

كان المازنى منحازا بشدة إلى الفكر التجديدى الرومانتيكى وقد جعل ذلك وسيلته لشن حملة قوية على الفكر النقدى العربى الكلاسيكى ، الذى كان سائداً وقت أن حمل هو وزميلاه المعاول ليهيئوا الأرض لما تصوروه من عملية بناء الجديد . هنا تأتى وثيقته الأساسية النقدية التالية معبرة عن رفضه للقديم السائد ، ودعوته الغاضبة لمذهب جديد وثيق الصلة بما عبر عنه الرومانتيكيون ، وبخاصة فيما يتصل بربط عالم الشعر بذات الشاعر ، ومن ثم ربطه بالحياة (الحية) ورفضه تبعاً لذلك التفرقة بين المعانى الرفيعة والمعانى الوضيعة ، ثم إشارته إلى وحدة القصيدة (The Organic Unity) التى أكد عليها الرومانتيكيون .

فى كتاب « حصاد الهشيم » صورة واضحة لتأثر المازنى بالفكر الرومانتيكى . وهذه الصورة تتراوح فى التعبير عنها بين الاختصار والإسهاب . وسأختار نموذجين للاقتباس أحدهما يتكون من عشر كلمات لا تزيد ، والثانى يزيد على ثلاثمائة كلمة ، وهما معاً دليلى إلى إثبات القضية ، ولذا لا أتردد فى إيرادهما ، رغم هذا التفاوت فى الطول بينهما .

يقول المازنى :

« ثم تأمل الشعر ، أليس شعوراً مترجماً ، وقصة مروية وخاطراً مجلواً » (١٨) .

ويقول :

« سيقولون ما فضل مذهبكم الجديد على مذهبنا القديم ؟ وماذا فيه من المزية والحسن حتى تدعونا إليه ؟ وبأى معنى رائع جئتم ؟ وماذا ابتكرتم من المعانى الشريفة والأغراض النبيهة ؟ فنقول : قد لا يكون فى شعرنا شيء من هذه المعانى الشريفة والأغراض النبيهة التى تطلبونها وتبحثون فيه عنها ، ولا تألون « أنتم » جهداً فى الغوص عليها وفتح أغلاقها ، والتكلف لها ! وقد لا نكون أحسنا صوغ القريض ورياضة القوافى ، ولكن خيبتنا لا يصح أن تكون دليلاً على فساد مذهبنا ... إذا صح أننا خبنا

فيما تكلفناه ، وهو ما لا نظنه ، بل هى دليل على تخلف الطبع لا أكثر . وعلى فرض ذلك كله ، فإن لنا فضل الصدق ، وعليكم عار الكذب ودنيئة الافتراء على نفوسكم وعلى الناس جميعاً ، وحسبنا ذلك فخراً لنا ، وخزياً عليكم » . [١٩]

«ليس أقطع فى الدلالة على أنكم لا تفهمون الشعر ، ولا تعرفون غاياته وأغراضه ، من قولكم إن فلاناً ليس فى شعره معان رائعة شريفة ، لأن الشاعر المطبوع لا يعنت ذهنه ولا يكد خاطره فى التنقيب على معنى ، فهذا تكلف لا ضرورة له [٢٠] ، أو ليس يكفيكم أن يكون على الشاعر طابع ناظمه وميسمه ، وفيه روحه وإحساساته وخواطره ومظاهر نفسه سواء أكانت جليلة أم دقيقة ، شريفة أم وضيعة ؟ . وهل الشعر إلا صورة للحياة ؟ وهل كل مظاهر الحياة والعيش جليلة شريفة رفيعة حتى لا يتوخى الشاعر فى شعره إلا كل جليل من المعانى ورفيع من الأغراض ؟ وكيف يكون معنى شريفاً وآخر غير شريف ؟ أليس شرف المعنى وجلالته فى صدقه ؟ فكل معنى صادق شريف جليل . [٢١]

«إلا أن مزية المعانى وحسنها ليسا فيما زعمتم من الشرف . فإن هذا سخف كما أظهرنا فيما مر ، ولكن من صحة الصلة أو الحقيقة التى أراد الشاعر أن يجلوها عليك فى البيت مفرداً أو فى القصيدة جملة ، وقد يتاح له الإعراب عن هذه الحقيقة أو الصلة فى بيت أو بيتين ، وقد لا يتأتى له ذلك إلا فى قصيدة طويلة ، وهذا يستوجب أن ينظر القارىء فى القصيدة جملة لا بيتاً بيتاً كما هى العادة فإن ما فى الأبيات من المعانى ، إذ تدبرتها واحداً واحداً ليس إلا ذريعة للكشف عن الغرض الذى قصد الشاعر ، وشرحاً له وتبييناً .

ولقد كتب نقاد العرب فى الشعر ، على قدر ما وصل إليه علمهم وفهمهم ، ولكنهم لم يجيئوا بشىء يصلح أن يتخذ دليلاً على إدراكهم لحقيقته . ولسنا ننكر أن نقاد الغرب متخالفون فى ذلك ، ولكن تخالفهم دليل على نفاذ بصائرهم وبعد مطارح أذهانهم، ودقة تنقيبهم ، وشدة رغبتهم فى الوصول إلى حقيقة يأنس بها العقل ويرتاح إليها الفكر، كما أن إجماع كتاب العرب وتوافقهم دليل على تقصيرهم وتفريطهم ، وأنهم كانوا يقلد بعضهم بعضاً إن لم يكن دليلاً على ما هو أشين من ذلك وأعيب » . [٢٢]

والنقطة الأخيرة المهمة التى يحسن أن نتوقف عندها - فيما يتصل بأثر الرومانتيكيين على المازنى - هى مسألة الشعر والأخلاق . ومن المعروف أن

الرومانتيكيين ربطوا بين الشعر والأخلاق قائلين إنه مادام الشاعر « صادقاً » فهو لا بد أن يكون «أخلاقياً» . ذلك لأن الصدق من شأنه أن يعمق الإحساس بالمعنى الأخلاقى العام ، وذلك عن طريق الرؤية الفنية الصحيحة . ويعود المازنى إلى تراث العرب الشعرى، فيقف عند شعراء ، تعتبرهم النظرة التقليدية غير أخلاقيين ، فيخالف هو تلك النظرة ، مقدماً معنى « الأخلاق » فى ضوء جديد ، هو صحة الإدراك الخلقى ، و «جوهر الرجولة» .

يقول المازنى :

« فلا جرم كان الشاعر أحسن الناس وأعمقهم حكمة وأصحهم إدراكاً لخلال الخير وخصال الفضل ، نقول للفضيلة والخير ولا نخشى أن يهز القراء رؤوسهم إنكارا ، فإن الشعر أساسه صحة الإدراك الأخلاقى والأدبى .

ولست بواجد شعراً إلا وفى مطاويه إدراك أخلاقى أدبى صحيح ، وعلى قدر نصيب الشاعر من صحة هذا الإدراك الأدبى تكون قيمة شعره . ولا يتعجل القارىء فيحسب أنا نقصد إلى إظهار الإحساس الدينى فى الشعر فليس كلامنا على مادة الشعر بل على مصادره وينابيعه . ولا ينبغى كذلك أن يستخلص أن الشاعر يجب أن يكون صاحب مبدأ عملى لا يتحول عنه ، فقد كان بيرنز الشاعر الإنلجيزى وأبو نواس وأمرؤ القيس متقلبى وجوه الحياة ومظاهرها ، لكن نصيبهم مع ذلك من صحة الإدراك الأخلاقى والأدبى عظيم .. فإن أبا نواس أصح مبادئ وأنقى ضميراً من البحترى على كثرة ما تقرؤه للأول مما يروع ويخجل ، وكذلك أمرؤ القيس أفطن إلى معانى الفضيلة وأعظم رجولة من أبى تمام وابن المعتز ولم يكن الأعشى على حبه للخمر وتخلعه بالرجل الناضب الفضيلة» . (٢٣)

والفصل بين موضوع الشعر ومصدره هنا هو لب القضية ، فالشاعر قد يكون متصوفاً ربانياً ، ويكون موضوع شعره ملبساً مخالفاً لما تعارف عليه الناس فى حياتهم العادية . وهو - من ناحية أخرى - قد يكون متوافقاً مع مجتمعه مطابقاً فى شعره للأعراف ، بل قد يكون حاملا راية المواعظ ، ولكنه يكون منافقاً من الدرجة الأولى . هكذا ينبغى أن يفهم الفرق الذى وضعه المازنى بين أبى نواس والبحترى ، منحازاً فيه - من الناحية الأخلاقية - إلى جانب أبى نواس .

[٤]

نواجه بعد تلك الرحلة « الديوانى » العتيد عباس العقاد لنرى موقفه من المدرسة الرومانتيكية ، وماله - فى هذه الناحية - وما عليه . وأنا متجه إلى اعتبار الصفحات السابقة ، تمهيداً طويلاً لهذه المواجهة ، ذلك لأننا حين نواجه العقاد فكأننا نواجه الحركة «الديوانية » برمتها . ولم تكن حياته على ظهر الدنيا التى امتدت بعد صاحبيه [٢٤] هى الباعث الوحيد الذى يجعلنى أميل إلى هذا الاتجاه ، وإنما كان ذلك راجعاً إلى أنه أغزر الثلاثة إنتاجاً - نظراً وتطبيقاً - وأشدهم عارضة ، وألحنهم فى الدفاع عن النظرية الجديدة ، وتجلية جوانبها ، وصلتها بالرومانتيكية . ولكل ذلك سيطول عنده المقام .

أشرت إلى أنه إذا كانت الكلاسيكية تتبنى نظرية « المرآة » فإن الرومانتيكية تتبنى نظرية « المصباح » [٢٥] ، وإذا كان ولاء الكلاسيكية يتجه إلى نوع الطبيعة الأم فولاء الرومانتيكية يتجه نحو الذات المبدعة . وقد عاش العقاد يؤمن بصيغة لم تتغير فى مفهوم الشعر هى أنه « التعبير الجميل عن الشعور الصادق » . ويترتب على مسألة الصدق الشعورى هذه حتمية أن يكون على الشعر ميسم صاحبه ، فكل شعر لا يشف عن نفس واحدة وراءه شعر زائف . على أن العقاد نقل هذه القضية نقلة غريبة ، وذلك حين أدار كتابه المهم « ابن الرومى حياته من شعره » على أساس محور واحد هو أن شعره صورة صادقة لحياته المادية ، وعاداته ، وما يحب وما يكره من ألوان الطعام .. إلخ . لكأنه انتقل فى معنى الصدق من المعنوى (الصدق العاطفى) إلى الحسى (الصدق السلوكى) ، وهذه قضية محيرة فى أمر رجل ناقش شعر شوقى مناقشته الحادة المشهورة، وبخاصة فيما يتصل بشعر المناسبات .

يقول العقاد فى صدر كتابه عن ابن الرومى :

« فنحن نقول موجزين إن الطبيعة الفنية هى تلك الطبيعة التى تجعل فن الشاعر جزءاً من حياته أياً كانت هذه الحياة من الكبر أو الصغر ، ومن الثروة أو الفاقة ، ومن الألفة أو الشذوذ . وتمام هذه الطبيعة أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئاً واحداً لا ينفصل فيه الإنسان الحى من الإنسان الناظم ، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره ،

وموضوع شعره هو موضوع حياته ؛ فديوانه هو ترجمة باطنية لنفسه ، يخفى فيها ذكر الأماكن والأزمان ، ولا يخفى فيها ذكر خالجة ولا هاجسة مما تتألف منه حياة الإنسان». (٢٦)

ذلك منهج فى النظر ينتظم شقين متلازمين - عند العقاد - كما هو واضح ؛ الأول نفسى ؛ أو هو - إن شئت - رومانتيكى ، وهو ذلك الذى يعد « ترجمة باطنية ... لا يخفى فيها ذكر خالجة ولا هاجسة » ؛ وآخر « بيوجرافى » هو ذلك الذى يقول عنه العقاد إنه « يعوضنا بعض العوض » عن قلة الأخبار الواردة عن الشاعر ، « بتسجيله وقائع حياته فى شعره ».

ولن أفيض فى التعليق على صلاحية منهج العقاد هذا للنظر فى نصوص الشعر ، وتفسير الصدق بالمعنى الذى يقدمه ، وذلك بعد أن صبت فى بحيرة النقد الأدبى مياه كثيرة . ويكفى أن أقول إن الاتجاه الآن قاطع فى رفض المنهج البيوجرافى الذى لا يؤمن بالنص فى ذاته ، بل بالنص فى ضوء حياة الشاعر . ويكفى فى هذا المجال أن أحيل القارئ إلى المناقشة المستفيضة التى قدمها ويليك Wellek ووارين Warren فى كتابهما « نظرية الأدب » Theory of Literature ودحضا بها النظرية البيوجرافية تلك . (٢٧)

يقول العقاد عن الشاعر ما يلى :

« وهو - لأنه شاعر - مطالب فوق ذلك بامتياز فى الحس ، وخصوصية فى الذوق ، تتجلى فى القوة ، أو الرهافة ، أو العمق ، أو المضاء ، أو الاختلاف كائناً ما كان ، ويخرج به من عداد النسخ الآدمية التى تتشابه فى كل شئ كما تتشابه القوالب المصبوبة » . (٢٨)

ويقول وردزورث :

What is a poet ? To whom does he address himself ? And what language is to be expected from him - he is a man speaking to men: a man, it is true, endowed with more lively sensibility, more enthusiasm and tenderness, who has a greater knowldge of human nature, and a more comprehensive soul, than are supposed to be common among mankind'. a man pleased with his own passions and volitions, and who rejoices more than other men in the spirit of life that is in him; delighting to contemplate similar volitions and passions as manifested in the goings - on of the Universe, and habitually

impelled to create them where he does not find them. To these qualities he has added a disposition to be affected more than other men by absent thimgs as if they were present, an ability of conjuring up in himself passions, which are indeed far from being the same as those produced by real events, yet (especially in those parts of the general sympathy which are pleasing and delightful) do more nearly resemble the passions produced by real events, than anything which, from the motions of their own minds merely, other men are accustomed to feel in themselves : Whence, and from practice, he has acquired agrrater readiness and power in expressing what he htinks and feels, and especially those thoughts and feelings which, by his own choice, or from the structure of his own mind, arise in him withour immediate external excitement.

وثمة شبه واضح فى الأساس بين هاتين الرؤيتين الرومانتيكية والديوانية . وهذا الشبه يؤكد الركيزة المبدئية التى نقلت الشعر من عالم الطبيعة (المحاكاة) إلى عالم النفس الشاعرة ، فبعد أن كان الشاعر يحاكى الطبيعة الأم أصبح يحاكى مشاعره ، ويتحول بها - على نحو ما - إلى طبيعة ثانية . وعلى هذا النحو يخرج الشاعر من عالم الذوات المتعددة العادية إلى عالم التفرد غير العادى . ذلك هو أصل المسألة . لكن تأمل كيف أجمل العقاد ذلك إجمالاً ، فى حين فصله وردزورث تفصيلاً . الشاعر عند العقاد يمتاز عن غيره فى الحس والذوق ، وهو على أى نحو تجلى : « قوة أو رهافة أو عمقاً أو مضاء » كان متميزاً . تلك هى صورته على الجملة . لكن وردزورث - مع أنه الأسبق بقرن من الزمان - يحلل المسألة على نحو يجلى الأمر تجلية تغطى من أنفسنا مساحات أوسع بكثير ، وإن لم يخرج بالدلالة الأصلية إلى مجال آخر ، فالشاعر - عنده - آدمى يتحدث إلى آدميين ، ولكنه يمتلك حساً أكثر حيوية ، كما يمتلك حماسة للحياة ، ومعرفة أعظم بالطبيعة الإنسانية . وهكذا يكون الشاعر عنده من الناس ، وليس منهم فى آن واحد ، فمع أنه آدمى يتحدث إلى آدميين He is a man speaking to men فإن له روحاً تستوعب الحياة على نحو أوسع مما يفترض أنه تستوعبه روح الناس العاديين .

وفضلاً عن ذلك ، يتمتع الشاعر بنوع من استشعار المتعة فى نفسه ، باكتشاف أسرار الحياة ، وتأملها ، وذلك فيما يجرى أمامه من شئون الحياة العادية . وهو ذلك المخلوق القادر على ابتداع هذا النوع من أسرار الحياة ، متى لم يجدها متجسدة فيما يجرى حوله من شئون . وعلى ذلك فهو يتأثر « بما ليس موجوداً » تأثره « بما هو موجود » ، فرصيده من المشاعر المتجددة يكمن داخل ذاته ، وبذلك يستطيع أن ينفعل بما

فى ذاته فوق انفعاله بما هو خارجه ، ولكن انفعاله هذا يحمل من الشبه بما تحدثه الحياة العادية علينا من آثار أكبر مما يحمله انفعال الناس العاديين بهذه الحياة . وهو أكثر استعداداً وقدرة على التعبير عن فكره وشعوره ، وبخاصة فيما يتصل بتلك الأفكار والمشاعر التى هى نتيجة اختياره الخاص ، أو نتيجة عمل ذهنه ، وهى تلك التى تمتلىء بها ذاته دون مثير خارجى .

ويحسن بعد هذه النظرة التمهيدية لفكرة العقاد الأساسية فى مفهوم الشعر أن نتقدم خطوة فى فكره النقدى ، بدراسة وثيقة لعلها أهم وثائقه النقدية ، إن لم تكن أهم وثيقة فى النقد العربى الحديث على الإطلاق . وأقول هذا دون تردد ، لأن هذه الوثيقة من أقدم الوثائق فى تاريخ النقد العربى الحديث (١٩٢١) ، ثم إنها تمثل أجرأ نبرة علت فى جوه لتكسر الإطار (أو لنقل لتحاول كسر الإطار) الذى أحكمته الكلاسيكية العربية الجديدة حو ل نفسها خلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن التاسع عشر ، والعقد الأول (وربما الثانى) من القرن العشرين :

يقول العقاد مخاطباً شوقى :

« فاعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها . وليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ، وإنما مزيته أن يقول ما هو ، ويكشف لك عن لبابه ، وصلة الحياة به . وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا فى أشواط البصر والسمع ، وإنما همهم أن يتعاطفوا ، ويودع أحسهم وأطبعهم فى نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه ، وخلاصة ما استطابه أو كرهه . وإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله فى الاحمرار فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد ، ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع فى ذات نفسك . وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه ، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطرباً مؤثراً وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه لأنه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نوراً . والمرآة تعكس على البصر ما يضيء عليها

من الشعاع فتضاعف سطوعه ، والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجوداً إن صح هذا التعبير ، ويزيد الوجدان إحساساً بوجوده . وصفوة القول أن المحك الذى لا يخطىء فى نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره ، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية .

وهناك ما هو أحقر من شعر القشور والطلاء وهو شعر الحواس الضالة والمدارك الزائغة وما إخال غيره كلاماً أشرف منه بكم الحيوان الأعجم » . [٣٠]

هذا نص موجه إلى معقل الكلاسيكية الحصين شوقى . والسخرية التى يفتتح بها غير خافية ، فهو ما يكاد يصف شوقى « بالشاعر العظيم » حتى يجرده من أدنى قدر من الشاعرية ، وذلك بالربط بين الشاعرية الحقيقية وجوهر الأشياء ، وذلك على أساس الفصل بين الجوهر والمظهر ، فالأشياء مظاهر ، والجوهر الحقيقى هو ما يوحد بين هذه المظاهر ، ومع ذلك يبقى هو جوهراً لا يقبل التعدد . وتلك - على كل حال - هى الفكرة الرومانتيكية : إن الشعر الحقيقى ينبغى أن يشغل بالحقيقة ، لا بمظاهر هذه الحقيقة ، وكل شىء (أو مظهر) لا يقودك إلى الحقيقة ، باعتباره رمزاً من رموزها ، ويبقيك عند حدود المظهر ، إنما هو من عالم « القشور والطلاء » ، وشعر شوقى من هذا النوع (شعر القشور والطلاء) .

والتعلق بالمظهر - دون القدرة على كشف ما وراءه من عالم الحقيقية - هو الذى يغرى بالتماس أوجه الشبه بين الأشياء ، وتتبعها فى تتابعها أو تقاربها ، ولكن جوهر الفن يكون فى الكشف عن لب الموضوع ، كشفاً لا يكتفى ببيانه فى ذاته ، بل ببيانه من حيث هو جزء حيوى فى كلٍّ فعال هو صورة الحياة برمتها . وعلامة الوقوف عند القشرة الاكتفاء بعمل الحواس « التسابق فى أشواط البصر والسمع » ، وعلاقة تجاوز ذلك إلى ما وراءه من أعماق هو « التعاطف » ، أى « المشاركة الوجدانية » التى سبقت الإشارة إلى أنها معلم رومانتيكى أصيل . هنا تتجلى صفة الامتياز فى الشاعر - التى ما فتىء العقاد يؤكدها فيما اقتبس من قبل من كلامه وقورن بوردزروث - وهى أنه «أحس» الناس « وأطبعهم » . غير أننا ينبغى ألا نغفل أن الشاعر ، وإن كان « أحسهم

وأطبعهم » فإنه « منهم » قبل ذلك وبعده . وزيادة على ذلك فالشعر نفسه اختيار للأفضل ، فهو « زبدة » التجربة « وخلاصتها » . وإذن فنحن أمام نوعين متكافئين من «الانتقاء» ، انتقاء المبدع من بين بنى البشر ، وانتقاء التجربة من بين مجموع التجارب : «ويودع أحسهم وأطبعهم فى نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه ، وخلاصة ما استطابه أو كرهه» .

ويشغل موضوع « التشبيه » جانباً كبيراً من هذا النص كما هو واضح . والتشبيه - كان ولا يزال - أداة الشاعر الأولى فى العمل . وليس أقدم فى التراث النقدى العربى من قول ابن سلاّم فى «طبقات فحول الشعراء » من أن الذين ذهبوا إلى تفضيل امرىء القيس على النابغة (وهما من الطبقة الأولى من الشعراء الجاهليين) عدوا فى أسباب تفضيلهم إياه أنه « أجاد التشبيه » . وإذن فالقضية ليست فى التشبيه ، وإنما هى فى كيفية استخدام التشبيه ، أو فى النتائج التى يحققها التشبيه .. ونص العقاد واضح فى أن التشبيه يبقى المعنى فى درجة الصفر ، وذلك ما دام باقياً عند الحدود المحسوسة ، وهو لا يحقق فعالية شعرية إلا إذا استخدم المحسوس فى كسر إطار الحس ، والنفاذ إلى عالم أرحب هو عالم العاطفة التى تبقى بغير حدود . وهذا هو معنى قول العقاد إن هدف التشبيه الشعرى نقل الشعور بالأشكال من نفس إلى نفس . إنه لتحقيق حالة يستعصى تحقيقها بأدوات الحس المعروفة ، وذلك من شأنه أن يجعل قارىء الشعر يحصل على متعة قريبة مما عبر عنه كيتس بقوله :

Leaving him in a luxury of twilight

ويمضى العقاد فى تطوير فكرته فيذكر للشعور الذى يعنيه شرا ئط (أو صفات ، أو خصائص) هى (والأقواس وما بداخلها من عندى) :

(أ) قوة الشعور (بألا يكون ضعيفا) .

(ب) تيقظ الشعور (بألا يكون خاملاً) .

(جـ) عمق الشعور (بألا يكون ضحلاً) .

(د) اتساع مدى الشعور (بألا يكون محدوداً) .

(هـ) نفاذ الشعور إلى صميم الأشياء (بألا يكون سطحياً) . وهذه الخصائص تميز

الشاعر على من عداه ، وتلك هى علة التأثير الشعرى ، كما أنها علة ما يحدثه الشعر من أثر لازم هو ما يسمى « المشاركة الوجدانية » .

أما هدف الشعر ، أو غايته ، فيأتى نتيجة طبيعية لما سلف ، لأنه بالشرائط المذكورة يكون الناتج (الشعر) كياناً فعالاً من شأنه أن « يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نوراً » ، والشرح الذى يقدمه العقاد فى النص لا يحتاج إلى شرح إضافى يوضحه ، وهو معنى ما اتفق عليه الرومانتيكيون من أن هدف الشعر هدف مزدوج هو تحقيق المتعة ، نتيجة المشاركة الوجدانية التى يحدثها الشعر بين الشاعر والمتلقى ، والكشف عن الحقيقة فى أعمق صورها وأتمها .

يقول وردزورث :

The Poet, singing a song in which all human beings join with him, rejoices in the presence of truth as our visible friend and hourly companion Poetry is the breath and finer spirit of all Knowledge. (31)

على أن هذا النص الثرى من العقاد لا يزال محملاً بالمعانى التى فتحت أمام النقد العربى طريق الحداثة ، وهو طريق رومانتيكى فيما يراه النقد العالمى كله . ويخلص هذا النص فى الجزء الأخير منه إلى أن الشعر – من حيث مراتبه – أنواع ثلاثة :

(أ) « شعر الطبع القوى ، والحقيقة الجوهرية » .

(ب) « شعر القشور والطلاء (وهو الذى يقف عند عالم الحس ، ويصوره بأدوات الحس كائنة ما كانت ، وقد يحتوى على دربة رفيعة ، أو متوسطة ، أو رديئة ، ولا شك أن العقاد يعد شعر شوقى ضمن هذا النوع ، كما صرح بذلك فى مواضع أخرى من نقده) .

(جـ) « شعر الحواس الضالة والمدارك الزائغة » ، وقد وصف العقاد هذا النوع الثالث بأن أشرف منه بكم الحيوان الأعجم . وهو ذلك النوع من الشعر الذى يقف فيه الشاعر – بفطرته المنحرفة –ضد ما هو جميل ، وخير ، وحقيقى ، فى الحياة .

وأود أن أعود الآن إلى النص الذى اقتبسته سلفاً من كيتس ، والذى يتضمن ما

ترجمته :

« إن الشعر ما لم يأت طبيعياً من النفس كما تأتى الأوراق من الأشجار فمن الخير ألا يأتى على الإطلاق » ، كما أود أن أعود إلى كلام وردزورث الذى يقول فيه « إن الشعر انسياب تلقائى للمشاعر القوية » . وفى الشروح التى يقدمها كل منهما - كما يقدمها معشر نقاد الأدب - لهذين القولين أنهما لا يعنيان خلو الإبداع الفنى من المعاناة والمجاهدة ، بل إن العكس صحيح ، وهو أنه كلما غاص المبتكر فى الاتقان جاء ابتكاره خلواً من الآثار الظاهرة للمعاناة .

وفكرة العقاد فى هذا الجانب قريبة أشد القرب من فكرة الرومانتيكيين ، التى يمثلها كيتس ووردزورث ، كما تمثلها أقوال أخرى لغيرهما . يقول العقاد :

« وكل شعر فى الدنيا إنما نجم لأن قائله أراد أن ينجمه ، لا لأنه هكذا يجب أن يقال . وقد يريده الشاعر ويشقى به أشد الشقاء ، ثم يجيئنا بالقصيد ، فنقول : أجل هذا الكلام يوشك أن يقال بغير قائل ! وصاحب الكلام يعلم أنه لو لم يرده ، ويقتسره على ما أراد ، ويسهر الليل فى تطويع معناه لنغمته ولفظه - لما صاح البلبل ، ولا تدفق الينبوع». [٣٢]

كان العقاد يتحفز دائماً للرد على شبهة عالقة بشعره هى أنه شعر ذهنى ، أو شعر فكر . وقد شن محمد مندور فى كتابه « فى الميزان الجديد » هجومه كله على العقاد من هذه القاعدة [٣٣] . وكان المدخل إلى هذه النقطة عند العقاد تفسير معنى الوجدان ، وذلك بعد التسليم بأن الشعر وجدان ، كما يقول الرومانتيكيون ، وكما عبر عنه شكرى بقوله :

ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان .

يقول الناقد ليون ايدل : « لقد بدأ الرومانتيكى يتأمل شئون قلبه ، فانتهى به التأمل إلى تأمل شئون عقله ، وهنا أدرك أن القلب والعقل يمكن أن يربطا ربطا وثيقا ، وأن العقل يمكن أن يفسر فى كثير من الأحيان ما يحس به القلب » . [٣٤]

يقول العقاد مقدماً تفسيره للوجدان فى تلك الكلمات الصارمة التى لا تخلو من تحدٍ باد ، والتى كانت ولا شك درعه الواقى ضد ما اتهم به من أن « شعره » ينقصه «الشعور » : « ومن الكلمات التى تلاك ولا تفهم قول القائلين إن الشعر « وجدان » ،

وإن الشاعر لا يتأمل ولا يفكر ، وإلا قيل فى شعره إنه كلام لا يوحيه الوجدان . أى وجدان ؟ إنهم لا يسألون أنفسهم هذا السؤال وهو ألزم سؤال ... والحقيقة التى ينبغى أن نحضرها فى أخلادنا هى أن الأدب الرفيع لم يخل قط من عنصر التفكير ، وأن الشاهد على ذلك أدب الفحول من شعراء الأمم العالميين ، ومنهم أمثال شكسبير وجيتى والخيام وأبو الطيب ... ونخلص مما تقدم إلى قول واحد يجمل جميع الأقوال فى الفن والأدب ، وهو أن الفن والأدب وجدان ولكنه وجدان إنسان ، ولن يكمل الإنسان بغير ارتفاع فى طبقة الحس وارتفاع فى طبقة التفكير . ولا يقال إنه أحس تماماً لأنه لم يفكر تماماً ، بل يقال إن التمام فى مزاياه الإنسانية أن يتم له الحس ، ويتم له التفكير » . (٣٥)

ولن يكتمل معنى الوجدان من هذه الزاوية التى تجعل منه جماع الحس والفكر إلا بإضافة زاوية ثالثة ، تعطيه معناه المتكامل من جهة ، وتقترب به اقتراباً شديداً من المفهوم الرومانتيكى من جهة أخرى ، وتلك الزاوية هى زاوية الخيال . ومن المعروف أن الرومانتيكيين كانوا أول من حددوا معنى واضحاً للخيال ، وأعلوا من شأنه ، وجعلوه عالماً مستقلاً بذاته ، وربطوا بينه وبين العالم الشعرى ربطاً وثيقاً ، حتى إنه لمن الصواب القول عندهم بأن عالم الشعر هو عالم الخيال . فى هذا الصدد كتب كوليردج كتابات عميقة مستفيضة ، قدم فيها مفهوم الخيال ، وفصل بينه وبين الوهم ، وحدد أنواعه من خيال « أولى » ، وخيال « ثانوى » (٣٦) . وفى هذا الصدد أيضاً اعتبر موضع الخيال من الشعر هو الحد الفاصل بين مفهوم هذا الفن لدى الكلاسيكيين ، ومفهومه لدى الرومانتيكيين (٣٧) ويكفى أن نورد للعقاد هذا النص القصير (وهو ليس النص الوحيد فى نقده الذى يتكلم فيه عن الخيال) ، وفيه أن الخيال يرادف فى معناه الشعر ذاته ، وفيه أنه قوة من شأنها أن توسع الدنيا ، وتسيطر عليها ، وفيه أنه (ولتراجع النقطة السابقة فى أمر التفرقة بين الكلاسيكيين والرومانتيكيين) الفيصل بين وجهة نظر المقلدين ووجهة نظر المجددين .

يقول العقاد : « فلنفهم شأن الخيال فى توسيع الدنيا والسيطرة عليها نفهم شأن الشعر الصحيح ، ولنفهم شأن الشعر الصحيح نحطم تلك السدود التى يحبسنا فيها أصحاب التعريفات من الجامدين أو المقلدين فى كراهة التقليد » . (٣٨)

أما موقف العقاد من الطبيعة الحية ، التى لها نفس وروح ، والتى هى كائن حىّ بوسعنا أن ننصت إلى صوته ، ونتلمس حركته ، ونرى نموه ، ونشم شذاه ، ونتذوق طعمه، فهو موقف واضح فى كل كتاباته . ولا مجال للإفاضة فى شرح هذه النقطة عند الرومانتيكيين ، وإنما يلزم القول إنها كانت لديهم حجر زاوية فى أدراكهم لمعنى الكون . وليس جديداً أن يقال إنهم مجدوا الطبيعة ، أو جعلوا الهدف النهائى للإنسان أن يلتحم بها ، ويكون جزءاً منها ، كلامه من كلامها ، وصمته من صمتها ، وإيقاعه من إيقاعها، وفناؤه فيها . تلك مسألة مقررة ، وهى علة كل إبداع رومانتيكى .

وعلى هذا الأساس يكون ابن الرومى – وهو شاعر قديم – شاعراً « طبيعياً » (أو قل : رومانتيكياً) ، لأن الطبيعة لديه ليست زينة خارجية (كما يقف عند حدودها شوقى !) وإنما هى مظهر حى لثورة دفينة حية فى الوجود :

« أو خذ ذلك الربيع الحى من بيتين اثنين ليس فيهما رنين ولا عذوبة مصطنعة ، ولكنك حين تقرؤهما تحس أن قائلهما قد شعر بالربيع « الحيوى » فى أعماقه ، ولم يفته شىء مما يبثه فى عالم الحياة كله ، ولم يكن الربيع عنده ، أو عند من يلاحظون هذه الملاحظة ، مروحة ولا سجادة ولا قيلولة ولا مجلس شراب (أنظر هنا التعريض المختبىء فى العبارة الأخيرة بنظرة شوقى إلى الطبيعة ، والذى سيخرج واضحاً فى آخر النص) ولكنه كان ثورة نامية فى الشعور ، وثروة زاخرة فى عالم النبات والأحياء بأوسع معانى الحياة . وهذان البيتان هما قوله (ابن الرومى) :

تجد الوحش به كفايتها ... والطير فيه عتيدة الطعم
فظباؤه تضحى بمنتطح ... وحمامه يضحى بمختصم

فلم تبق فى الدنيا حياة لم يشاركها ربيعها قائل هذين البيتين ، بلا حاجة إلى الزخرف ولا إلى التكلف . ولم يتصور قائل هذين البيتين ربيعه الجميل راحة جسدية ، ولا متعة حسية ولاريا ولا زينة ، ولكنه تصوره ذخيرة « حيوية » نامية ، ومرحاً متفجراً من الأعماق يضيق به نطاق كل حياة ، فإذ هى تختصم فى لعب وفى قوة ، وإذا هى تعاف الراحة فتبذل بعض ما عندها من النشاط الغالب فى النطاح والخصام .

« ولو رأى الشوقيون ألف ربيع فوق هذه الأرض وتحت هذه السماء ما خطر لهم قط أن النطاح أو الخصام معنى من المعانى الربيعية التى يستوحيها الشعراء من موسم الحياة . لأن الشوقيين يحسبون أن الربيع أن هو إلا نعومة فى إهاب الطبيعة يلمسها الشاعر بإهاب ناعم .. فلا يليق به أن يرى من آذار إلا الجداول والرياحين ، وما سهل من الحس فيما سهل من العبارات ، وماذا بعد ذلك من « الطاقة الشاعرية » ، و« رقة الشعور » . (٣٩)

وتبقى بعد ذلك واحدة من أهم القضايا فى موضوع « الأثر الرومانتيكى » على «جماعة الديوان » ، وهى قضية الشعر وموضوعات الحياة العادية ، تلك القضية التى سأنظر إليها من خلال مصدريها المعتمدين ، وهما ديوان وردزورث مع مقدمته الشهيرة ، وديوان العقاد : « عابر سبيل » ، مع مقدمته الشهيرة . والديوان الأول منشور فى فترة ممتدة من ١٧٩٨ إلى ١٨٠٥ ، والثانى منشور سنة ١٩٣٧ ، فبينهما ما يقارب قرناً ونصفا من الزمان . (٤٠)

تقوم فكرة وردوزورث على اختيار موضوعات من الحياة العادية ، وصياغتها شعراً فى لغة هى لغة الحياة العادية . ومقدمة ديوانه المشارإليه وثيقة نقدية من أهم وثائق النقد الأدبى ، وهى تفصل القول فى فكرته تلك بما يحملها بعيداً ، بحيث تصبح لها دلالات أدبية ، ولغوية ، واجتماعية . والعبارات التالية من وردزورث تمثل لب هذه المشكلة ، ولكنها لا تمثل كل جوانبها ، أو نتائجها ، أو حدودها . يقول وردزورث :

The principle object, then, which I proposed to myself in these poems was to choose incidents and situatios from common life, and to relate or describe them throughout, as far as was possible, in a selection of language really used by men, and at the same time, to throw over them a certain colouring of imagination, whereby ordinary things should be presented to the mind in an unusual way, and further, and above all, to make these incidents and situations interesting by tracing in them, truly though not ostentatiously, the primary laws of our nature. (41)

إننى أريد أن ألفت النظر إلى الأمور الأساسية فى هذا النص من مقدمة وردزورث – مع أن غيرى قد يراها واضحة لا تحتاج إلى لفت نظر . من ذلك أنه يعمد إلى أحداث « الحياة العادية » فيتخذها موضوعاً شعرياً مخالفاً بذلك ما جرت عليه عادة الكلاسيكية الجديدة – كلاسيكية درايدن ، وبوب ، وجونسون – من جعل موضوع الشعر « كبار

الحوادث » (وهذه التورية التى قصدت إليها فى استعمال عنوان كبرى قصائد شوقى تفيدنى حين أتحدث عن فكرة العقاد فيما بعد) . والملاحظة الثانية أن هذه الأحداث العادية يعمد إلى وصفها فى الشعر باللغة التى يستخدمها الناس فى حياتهم العادية . غير أننا نرى فى النص أن وردزورث قيد ذلك بقيدين : الأول يتضح من قوله « على قدر ما كان ذلك ممكنا » ، والثانى يتضح من تأكيده على أن هذه « اللغة مختارة » . وهذان القيدان يمثلان عندى ملمحاً مهماً من النظرية ، وهو أن لغة الناس العاديين لا بد أن تخضع فى الشعر لنوع من التصفية بعضه اضطرارى (كما هو الحال فى القيد الأول) وبعضه اختيارى (كما هو الحال فى القيد الثانى) . والملاحظة الثالثة : أن هذه الموضوعات العادية المعبر عنها فى اللغة العادية (المختارة على قدر ما يمكن) لا تصنع شعراً ، وإنما لا بد من إضفاء عنصر الخيال عليها (وعنصر الخيال عنصر رومانتيكى أساسى كما سبقت الإشارة) . وهذا العنصر هو الذى يجعل الشيء العادى يبدو للذهن شيئاً غير عادى ، وذلك حين يقدم من زاوية غير عادية . وهكذا يكون الناتج (أى الشعر) كياناً يحمل طابع الجدة . والملاحظة الرابعة : أن هذه الموضوعات العادية المعبر عنها فى اللغة العادية لا بد أن تختار على نحو يجعلها مثيرة للاهتمام ، وذلك بالبحث فيها عن القوانين الطبيعية الأولية . والملاحظة الخامسة (والأخيرة) : أننى أود أن أوجه نظر القارىء إلى الرحلة الطويلة المترابطة التى ينقى فيها الموقف « الواقعى » حتى يصبح موقفاً « شعرياً » وتنقى فيها اللغة « العادية » حتى تصبح لغة « شعرية » .

ويفيض وردزورث بعد ذلك فى الاحتجاج لسلامة فكرة ديوانه ، ومشروعيتها ، وكونها فتحاً مبيناً فى عالم الشعر ، وثورة (رومانتيكية أصيلة) فى تفجير العاطفة ، ووضعها فى معادل لغوى ملائم . وهو فى مقدمته لا يترك مجالا للشك فى أنه «يحاكى» لغة الناس العاديين ولا « يستخدم » هذه اللغة بالحالة التى تأتى عليها من أفواه الناس ، ومعنى هذا أنها - فى نهاية المطاف - لغة « فنية » (وردزورثية إن شئت !) . ذلك أنه يصرح بأنه لا يستخدمها إلا بعد تخليصها من الأخطاء والشوائب التى تلازمها باعتبارها « Low and Rustic » (كما يقول) . لكنه حاسم فى قوله إنه قد تفادى - عن عمد - اللغة الشعرية التقليدية التى تعتمد على الصور البلاغية ، والمحسنات البديعية ، كما أنه تعمد تعمداً ألا يستخدم ، المعجم الشعرى التقليدى -Poet

ic diction إلا فى أضيق الحدود [٤٢] . وهو يخلص من كل ذلك - وبعد محاجة طويلة - إلى أنه ليس من الضرورى أن يكون ثمة اختلاف بين لغة الشعر الجيد ، ولغة النثر الجيد.

فإذا انتقلنا إلى ديوان « عابر سبيل » للعقاد نجد قصة صالحة للمقارنة بالقصة السابقة . نجد المقدمة (التى ترسى أساس النظرية) ونجد القصائد (التى هى المحاولة التطبيقية) ، ومن واجبنا أن نفحص كل ذلك لنكشف أوجه الشبه والاختلاف بين المحاولتين ، ولنرى طبيعة تأثر اللاحق بالسابق ، ومداه . وفى المقدمة أفكار محددة تتصل الأولى فيها بلغة الشعر الخاصة (المعجم الشعرى) ، واللغة العادية (تلك اللغة التى دعا وردزورث لاستخدامها ، وسماها اللغة الهابطة الصدئة (Low and rustic) . هنا يعول العقاد أعظم تعويل على القيمة الشعورية لا القيمة المعجمية التى تحملها اللغة، وهذا تحطيم لمعنى جلال اللغة أو اللغة الرفيعة « الخاصة » التقليدية ، التى كان يعمد إليها الشعرآء الكلاسيكيون (البارودى وشوقى وحافظ وخلفاؤهم) فيجعلون منها لغة فوق اللغة أو يجعلون منها معجماً شعرياً ، لا يلتقى ولغة الحياة العادية . يقول العقاد :

« كلمة « أنا حاضرة اليوم » إذا كتبتها معشوقة إلى عاشق حملت إليه من الفرحة والشوق ، وأشاعت فى نفسه من الأمل واللذة ، ما تضيق عنه أشعار العبقرين ورسائل لبلغاء ، وهى بعد من أتفه الجمل التى يتألف منها الكلام المركب المفيد ، وليس فى وسع تلميذ يتدرب على تأليف الجمل من مبتدأ وخبر أن يأتى بأتفه منها فى الكلام » . [٤٣]

وبعد أن يقرر هذا المبدأ (القيمة فى الشعور لا فى المعجم) يزيد الأمر جلاء ، فيحدد معنى الموضوعات الشعرية على أساس من هذا المبدأ ، فالموضوع الشعرى هو ذلك الموضوع ذو الرصيد الشعورى، ومن شأنه أن يحقق الجاذبية، والموضوع الذى لا رصيد له من الشعور موضوع غير شعرى ، ومن شأنه أن تزدريه النفس . وعلى هذا ينهار الأساس الذى كان سائداً من قبل وهو أن « الشاعر الكبير » خليق بأن يجعل موضوع شعره «الموضوعات الكبيرة » (أو « كبار الحوادث » على حد ما يعبر عنه عنوان أول قصيدة فى ديوان شوقى) .

بل إن العقاد ليذهب إلى أبعد من ذلك ، فيقرر أن الشاعر الذى لا يجوّد إلا فى الموضوع الكبير يشبه المعدة التى لا تستفيد إلا من الغذاء الجيد . ولازم المعنى هنا بالطبع

أن المهارة الحقيقية تكمن فى أن الشاعر هو الذى ينشىء موضوعه ، فليس هناك موضوع شعرى خارج ما يصنعه الشاعر من عمل شعرى (أى خارج القصيدة ذاتها !) . وعلى هذا الأساس تبرز قضية « الموضوع الشعرى » فى ضوء جديد ، فيصبح الشاعر هو صاحب الموضوع ومصدره (وتلك هى خلاصة النظرة الرومانتيكية فى الشعر) ، وتصبح الطبيعة خارج الشعر عنصراً شبه محايد ، وهى لا تكون عنصراً فاعلاً إلا إذا نجح الشاعر فى تحويلها إلى موضوع شعرى ، ببث الشعور الحيوى فيها .

وتصبح القبيلة أو الأمة ، وما يشغلها من موضوعات ، مفصولة عن العالم الشعرى ، اللهم إلا إذا شاء الشاعر أن يصلها به ، فهو وحده الذى يحول « الأحداث الواقعية» إلى « أحداث شعرية » . وهذه النقطة تمثل تحولاً كبيراً فى الرؤية ، فيما يتعلق بوضع الشاعر فى المجتمع ، وبمفهوم الموضوع فى الشعر ، وفى المعجم الشعرى . يقول العقاد :

« إن إحساسنا بشىء من الأشياء هو الذى يخلق فيه اللذة ويبث فيه الروح ويجعله معنى « شعرياً » تهتز له النفس أو معنى زريا تصدف عنه الأنظار وتعرض عنه الأسماع، وكل شيء فيه شعر إذا كانت فينا حياة أو كان فينا نحوه شعور .

فليست الرياض وحدها ولا البحار ولا الكواكب هى موضوعات الشعر الصالحة لتنبيه القريحة واستجاشة الخيال ، وإنما النفس التى لا تستخرج الشعر إلا من هذه الموضوعات كالجسم الذى لا يستخرج الغذاء إلا من الطعام المتخير المستحضر ، أو كالمعدم الذى يظن أن المترفين لا يأكلون إلا العسل والباقلاء !

كل ما نخلع عليه من إحساسنا ونفيض عليه من خيالنا ونتخلله بوعينا ونبث فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر وموضوع للشعر ، لأنه حياة وموضوع للحياة.[٤٤]

بعد هذا التأسيس النظرى للموضوع يخلص العقاد إلى نتيجته المرجوة ، فيسمى الديوان « عابر سبيل » ، وهى عبارة كاشفة فيما يتصل بالتحول من الشاعر المستقر (الذى تأتيه الموضوعات ولا يذهب إليها) إلى الشاعر المتحرك أبداً : « عابر سبيل » ، والمتجدد أبداً . وهو يضرب أمثلة مما نجده فى قصائد الديوان كالبيت ، والطريق ، والدكاكين ، والسيارات ، ولكننا باستعراض القصائد المتصلة بهذا الوجه فى الديوان نجد

أنها تغطى مساحة أوسع مثل : «عصر السرعة » ، و« عسكرى المرور » ، و «الفنادق»، و« بعد صلاة الجمعة » ، و« صورة الحى فى الأذن » ، و« كواء الثياب ليلة الأحد » ، و« بابل الساعة الثامنة » . (٤٥)

« وعلى هذا الوجه يرى «عابر السبيل» شعراً فى كل مكان إذا أراد : يراه فى البيت الذى يسكنه وفى الطريق الذى يعبره كل يوم ، وفى الدكاكين المعروضة ، وفى السيارة التى تحسب من أدوات المعيشة اليومية ولا تحسب من دواعى الفن والتخيل ، لأنها كلها تمتزج بالحياة الإنسانية ، وكل ما يمتزج بالحياة الإنسانية فهو ممتزج بالشعور صالح للتعبير واجد عند التعبير عنه صدى مجيباً فى خواطر الناس » . (٤٦)

وأخيراً تخلص المقدمة إلى نقطتين هما خلاصة النظرة التجديدية فى المسألة الشعرية ، أو لاهما جعل « الواقع العادى » موضوعاً شعرياً ، وإذابة الفوارق بين الخيال والواقع ، وثانيتهما إضفاء طابع « الجدة » أو « التجدد » على الموضوع الشعرى .

وعلى هذا يكون الموضوع القديم جديداً ببعث الحياة فيه ، وذلك عن طريق معالجته طبقاً للنظرية الجديدة ، نظرية النظرة الذاتية ، أو نظرية القيمة الشعورية التى هى رومانتيكية فى الأساس .

يقول العقاد مختتماً مقدمته :

« فإن كنا لا نصدق بواق الواق فلنصدق بالبيوت ، وإن كنا لا نصدق بالأبطال فلنصدق بالرجال ، وإن كنا لا نصدق بالحب النادر فلنصدق بالحب الشائع ، وإن كنا لا نحلم فلنشعر ، أو كنا لا نجعل الحلم واقعاً فلنجعل الواقع حلماً ، ونحن غير مخدوعين ولا سائمين .

لماذا يكون الحاضر وقفاً على خرافات الماضى أو على أحلامه وأمانيه ؟ إن زهرة هذا الربيع لا تنضر لأن زهرة نضرت قبل ألف عام ، وإن الإنسان ليستطيع أن يحيا اليوم وأن يشعر بالدنيا لأنه تحت الشمس وفوق الأرض وبين الناس ، وإن كان لا يحب الدنيا للمزايا الصحيحة أو المكذوبة التى أحبها من أجلها أسلافه وسابقوه » . (٤٧)

وقد ذهب محمد مندور إلى أن العقاد - فى « عابر سبيل » متأثر فى نظرته إلى موضوعات الشعر بالشاعر العربى ابن الرومى ، وذلك لأنه كان الشاعر الذى جعل من الموضوعات التافهة موضوعات شعرية ، من مثل قوله فى صانع الرقائق :

إن أنس لا أنس خبازا مررت به يدحو الرقاقة وشك اللمح بالبصر
ما بين رؤيتها في كفه كرة وبين رؤيتها قوراء كالقمر
إلا بمقدار ما تنداح دائرة في لجة الماء يلقى فيه بالحجر [٤٨]

وعندى أن كلام محمد مندور هذا تبسيط ضار للقضية ، وعدم اعتبار لأهم أركانها ، فأولاً : لم يكن ابن الرومى صاحب نظرية شعرية تربط الشعر بموضوعات الحياة العادية ، وشعره فى هذا الجانب لمحات خاطفة لا تصنع كياناً متكاملاً ، ولعل أبرزها هو هذا المثال الذى أشار إليه ، والذى لا يكفى وحده ، ولا بانضمام بضعة نماذج من نظائره إليه ، فى تكوين مثل هذا الكيان ، وثانياً : أولى بصلة التأثير والتأثر أن تنعقد بين العقاد ووردزورث ، لا بينه وبينه ابن الرومى ، وذلك على أساسين : الأول الصلة التاريخية الثابتة - والمتكاملة - بين آراء الرومانتيكيين فى نظرية الشعر جملة : مفهومه وغاياته ، وموضوعاته ، ولغته ، وبين آراء الديوانيين جملة (العقاد وصاحبيه) فى النقاط ذاتها . هنا يكوّن كلام العقاد فى عابر سبيل عنصراً فى بنية واضحة هى السعى إلى خلق حركة تجديدية فى أسلوب الشعر العربى ، تحذو حذو الحركة الرومانتيكية التجديدية (نقداً وإبداعاً) ، والثانى هذا التشابه الواضح بين « عابر سبيل » للعقاد ، و« قصائد قصصية غنائية » من حيث إن كلاً منهما عمل ذو شقين نظرى وتطبيقى ، مقصود لذاته ، وهادف إلى خلق إحساس جديد بموضوعات الشعر ولغته (هذا بالطبع بغض النظر عن مدى نجاح العقاد - أو عدم نجاحه - فى تعميق فكرته ، وبخاصة فى الجانب المتعلق بلغة الشعر) . وحين يهمل محمد مندور كل هذه الاعتبارات ويتعلق بخيط واحد هو إعجاب العقاد والمازنى بابن الرومى ، وبلمحة واحدة هى مثل هذه اللقطات الشعرية العابرة عند ابن الرومى (التى ليست هى لب شاعريته بحال من الأحوال) يكون قد بسطّ المسألة - كما أشرت - تبسيطاً مخلاً .

[٥]

وأود أخيراً أن أبدى بعض الملاحظات الختامية :

الملاحظة الأولى : أننى حصرت أثر « الرومانتيكيين » فى الديوانيين » فى نقطة واحدة هى مفهوم الشعر ، فلم أتوسع إلى نقاط أخرى حيوية متصلة بالفلسفة الاجتماعية العامة للرومانتيكيين ، مما يمكن أن يكون فيها مجال واسع لأبحاث تتم فى المستقبل . وقد اعتمدت مقارنة النصوص - فى لغتها الأصلية - وسيلة فى المحاجة والإثبات ، كما اعتمدت التحليل النصى وسيلة فى الشرح ، وتجلية الموضوع أمام القارىء .

الملاحظة الثانية : أننى ميّال دائماً إلى التأكيد على نفى أية علاقة بين القول بتأثر الديوانيين بالرومانتيكيين ، والطعن فى أهمية « النقد الديوانى » .

لقد هدفت من تبنى طريقة معتمدة على النصوص الأصلية - ووضعها أمام القارىء ناطقة بما تحمل من معان وإشارات - إلى أن أجلى أفكار الناس بحالتها التى هى عليها - وبما لها وما عليها - وأرجو أن يكون ذلك قد أصبح واضحاً .

أما قيمة الديوانيين فى ذاتها فتقاس بالطبع بمدى الفائدة التى حققوها فى نهضة النقد العربى الحديث ، وهو موضوع بحث كثيراً ، ولا يزال المجال فيه واسعاً .

وقد تبدو أفكار الرومانتيكين والديوانيين التى تناولها هذا البحث متطابقة فى كثير من الأحيان ، ولكن ذلك لا يعنى أن نقل الديوانيين عن الرومانتيكيين كان عشوائيا ، وينبغى أن يلقى كلام العقاد أن الديوانيين كانوا مبتدعين فى الإعجاب بالمدرسة الرومانتيكية ، ومستفيدين بها ، مهتدين على ضيائها ، أقصى قدر من الاهتمام والتقدير . وأعتقد - من جانبى - أن كلمة « التأثر » فى وصف علاقة الديوانيين بالرومانتيكيين كلمة تصف واقع الأمر ، ولا تحرم الديوانيين من خصيصة واحدة من خصائصهم الأصلية ، وآية ذلك هى هذا الملمح العالى من التمثل ، وتنوير شعر التراث

العربي ، على ضوء جديد مما ظهر واضحاً في تناول الديوانيين لأشعار بشار ، وابن الرومي ، والمتنبي ، وأبي العلاء .

الملاحظة الثالثة والأخيرة : أن الأثر الرومانتيكي في الديوانيين أوضح في نقدهم منه في شعرهم . حقاً إن شعر شكري في الطبيعة بصفة خاصة يحمل أصداء رومانتيكية واسعة . ولكن الحقيقة تبقى ، وهي بقاء البون شاسعاً بين ما حققه الرومانتيكيون ، وما حققه الديوانيون ، في الناحية الإبداعية .

هوامش ومراجع :

(١) انظر : Wellek, R., Concepts of Criticism, P. 133.

(٢) انظر كتابه : « الشعر المصرى بعد شوقى » الصادر عن « معهد الدراسات العربية العالية » بجامعة الدول العربية سنة ١٩٥٥ (ص ٣٤ وما بعدها) .

وهو يسميهم « جماعة » أحياناً ، و« مدرسة » أحياناً ، و« شعراء » أحياناً .

(٣) جرت مساجلة بين الحسانى حسن عبد الله وبينى على صفحات مجلة « المجلة » - حين كان يرأس تحريرها يحيي حقى - فى هذا الصدد ، انظر عدد ابريل ١٩٦٩ .

(٤) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ، مطبوعات مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٣٧ ، ص ١٩٢ وما بعدها .

(٥) ديوان عبد الرحمن شكرى (مقدمة الجزء الثالث) ص ٢١٠ ، الاسكندرية ١٩٦٠.

(٦) Wordsworth, Lyrical Ballads (edited by Michael Mason). Longman, (Preface 1802), 1992, P. 82.

(٧) بدأ البحث فى الحالة العقلية التى يكون عليها الفنان المبدع وقت الإبداع على يد أفلاطون فى الإيون ، وتوسع فيه وردزورث فى مقدمة ديوان « Lyrical Ballads». أما فرويد فرأى فى الفن حالة اضطراب عصبى .

وقد انتشرت هذه الفكرة الفرويدية انتشاراً واسعاً فى الغرب فى القرن الأخير . ومن أشهر المناصرين لها الناقد الأدبى ادموند ولسن الذى كتب مقالة بعنوان «الجرح والقوس » جعل فيها فيلوكتيتس (بطل إحدى مسرحيات سوفكليس) رمزاً للفنان المعزول فى جزيرة (نظراً لأنه يعانى من جرح خبيث الرائحة) ومع ذلك يريده مواطنوه لأنهم فى حاجة شديدة إلى قوسه السحرية ، لاستخدامها فى الحرب الطروادية . ومعنى الرمز هنا أن الفنان يدفع من صحته ثمن الرؤية الممتازة التى يمتلكها ، فرغم رفض المجتمع له ، لحالته المرضية المتجلية فى اضطراب أعصابه ، فإنه يحتاج إليه للاستفادة من قدرته الخارقة . وفى جانب آخر يقف الناقد ليونيل تريلنج الذى ينكر قضية الاضطراب العصبى للفنان ، ويعزو خضوع الأدباء للتحليلات النفسية بكثرة إلى أنهم وحدهم الذين يستطيعون التعبير الكامل عن أنفسهم . وهو يتساءل : لماذا نخص الفنانين وحدهم بهذا الاضطراب،

ولا ندخل فيه كل أصحاب النشاط الذهنى الآخرين ؟ ثم يقول : إننا إذا فعلنا ذلك فإننا سندخل معظم أفراد المجتمع فى دائرة المضطربين عصبياً .

(انظر : Daiches. D., Critical Approaches to Literature - London 1959 , PP. 34 ff.

(٨) ديوان عبد الرحمن شكرى (مقدمة الجزء الثالث) ، ص ٢٠٩.

(٩) انظر : Abrams, M.H., The Mirror and The Lamp. (U.S.A.) 1958, p 32.

(١٠) ديوان عبد الرحمن شكرى (مقدمة الجزء الثالث) ، ص ٢٠ .

(١١) Wordsworth (Appendix 1982), p. 88.

(١٢) عبد الرحمن شكرى : الثمرات ، الاسكندرية ، ١٣٣٥ هـ ، ص ٢٢ .

(١٣) السابق ، ص ٢٣ .

(١٤) عبد الرحمن شكرى ، الاعتراف ، الاسكندرية ١٩٣٦ ، ص ٢٣ .

(١٥) أنظر : Keats (froma letter to John Taylor) Published in : English Critical Texts, Edited by D.J. Enritht Earnst de Chichera, London, 1962, p. 258.

(١٦) أود أن أنقل هنا رأياً لمحمد مندور فى آراء المازنى المتصلة بهذه النقطة ، ثم أناقشه بشىء من التفصيل . يقول محمد مندور : « ومن بين هذه الكتابات كتيب نشره المازنى سنة ١٩١٥ باسم «الشعر غاياته ووسائله» .

وفيه يبسط نظرية فى الشعر تجمع بين رومانسية المضمون ورمزية التعبير ، هى النظرية التى نادت بها جماعة التجديد كلها فى خطوطها العريضة إذا أردنا أن نلخصها فى اصطلاحات مذهبية ، فهو يؤكد أن الشعر ليس تصويراً ، وأن مجاله هو العواطف ، وأن اللغة قاصرة بحيث يصبح لزاماً على الشاعر أن يلجأ إلى الرمز والإيحاء عن طريق الصور الشعرية أو الأنغام الموسيقية ... وعصارة هذا الكتاب هى أن الهدف الأول والأسمى فى التجديد الذى كانت تدعو إليه هذه المدرسة هو : الصدق فى الإحساس، والصدق فى التعبير ، حتى ليعرفّ المازنى نفسه الشعر بقوله : « إنه خاطر لا يزال يجيش بالصدر حتى يجد مخرجاً ويصيب متنفساً » . ومعنى ذلك أن الشاعر لا يقول الشعر بعمل إرادى وفى موضوع يختاره من التاريخ أو من حياة الناس المعاصرين له، وإنما يقول عندما تجيش الخواطر فى صدره وتلتمس لها مخرجاً ، فتنطلق من نفسه شعراً غنائياً شخصياً . وبذلك تنحصر وظيفة الشعر فى التنفيس الشخصى عن قائلة . ومن البديهى أن هذه النظرة تضيق عن أن تتسع لألوان أخرى من الشعر الوصفى والدرامى والموضوعى الذى يمكن أن يعبر عن آمال الآخرين وآلامهم ، بل قضايا الشعوب» (انظر كتابه: النقد والنقاد المعاصرون ، القاهرة - دون تاريخ ، ص ١٦٢ ، ١٦٣) .

يصف محمد مندور نظرية المازنى فى الشعر بأنها « رومانسية المضمون رمزية التعبير » فيوحى بذلك بأن المازنى يدعو إلى مذهبين فى النقد هما الرومانسية والرمزية . وحقيقة الحال أن الرومانتيكيين كانوا يعتقدون أن نوع التجربة الشعورية التى كانوا يسعون إلى التعبير عنها نوع ... وغريب ، لا يمكن السيطرة عليه إلا بإيجاد لغة مجازية رمزية مناسبة له .

وبذلك تكون الرومانسية « معنى » والرمزية « قالباً » ، ولكنهما شيء واحد عند ا... ولعل هذا هو معنى ما قرره المازنى - وأورده مندور - فى هذا النص من أن « اللغة قاصرة بحيث يصبح لزاماً على الشاعر أن يلجأ إلى الرمز والإيحاء عن طريق الصور الشعرية أو الأنغام الموسيقية ».

وزيادة على ذلك ، ثمة عبارتان وردتا فى كلام محمد مندور ، تحتاجان التعليق ، هما عبارتا : « .. إن الشاعر لا يقول الشعر بعمل إرادى » و « وبذلك تنحصر وظيفة الشعر فى التنفيس الشخصى عن قائله ». أما فيما يتعلق برد العبارة الأولى فأقول إننا إذا سلمنا - وينبغى حقاً أن نسلم - بأنه إذا كان كلام المازنى تعبيراً عن الرؤية الرومانتيكية فى معنى الشعر ، فينبغى أن نسلم تبعاً لذلك بأن الشعر عمل إرادى . وقد سبق من كلام وردزورث - بصفة خاصة - ما يوضح ذلك حين قال بأن الشعر تعبير عن «عاطفة مستعادة » . وأما فيما يتعلق بالعبارة الثانية فالشعر تنفيس عن المشاعر الشخصية عند الرومانتيكيين (هذا صحيح) ولكن أهدافه لا تنحصر (كما يقول محمد مندور) فى هذا التنفيس، وإنما هى تتجاوزه - كما وضح هذا البحث - إلى توصيل هذه المشاعر إلى المتلقى ، وخلق نوع من « المشاركة الوجدانية » بين الشاعر وقارئه أو سامعه، من شأنه أن يعمق إحساسه ، ويجعله أكثر وعياً بالحقيقة التى يعبر عنها الشاعر.

(١٧) ابراهيم المازنى : حصاد الهشيم ، القاهرة ١٩٦١ ، ص ٢٢٢ .

(١٨) السابق ، ص ٢٢١ .

(١٩) لا يستطيع القارىء هنا أن يقاوم شعور « الاستنكار » الذى يحسه نحو لغة التهجم الواضح فى هذا النص . وهى لغة يستخدمها المازنى كثيراً ، وتتجاوز - فى مواضع أخرى - هذا الحد ، فتصل إلى الاتهام بالسرقة ، والجنون ، وأشياء أخرى . وهذه اللغة الشاتمة هى اللغة التى تطبع قسماً كبيراً من كتاب « الديوان »، وللعقاد فيها نصيب كبير . وفرق بين لغة التهكم والسخرية ولغة الشتم ، وقد كانت لغة النقد عند جماعة الديوان تتراوح بينهما ، ولكن من يدعون التلمذة على جماعة الديوان لا يجيدون سوى الشتم الخالص ، وذلك لافتقارهم إلى مستوى ثقافة العقاد أو المازنى ، فتجىء لغتهم سمجة فقيرة حتى فى الاتجاه الذى يتوخونه . هذا فضلاً عن أن لغة العصر قد تجاوزت هذا كله . وإذا كان جائزاً من العقاد والمازنى أن يتهكما أو يسخرا (أو يشتما !) فكيف يجوز لأتباعهم فعل ذلك فى عصرنا العلمى « النقدى » التحليلى . إننى أرصد ذلك والحسرة تملأ نفسى كلما شعرت بأن قرون ما يسمى بالمعارك الأدبية تطل من جديد فى بعض الصفحات المسماة ظلماً عندنا بالصفحات الأدبية .

(٢٠) ينبغى أن يفهم كلام المازنى هنا فى ضوء أمرين « رومانتيكيين » الأول ما قال به وردزورث – وتناوله هذا البحث – من أن المعانى الشعرية هى المعانى العادية ، والثانى ما جاء فى كلامه كذلك من أن فيضان النفس بالشعر لا يعنى غياب التأمل والتفكير ، فالشعر ناتج عن « عاطفة مستعادة » .

(٢١) انظر ما سيتناوله هذا البحث من المقارنة المفصلة بين فكرة وردزورث وتطبيقها فى ديوان : "Lyrical Ballads" ، وفكرة العقاد وتطبيقها فى ديوان : « عابر سبيل» .

(٢٢) ابراهيم المازنى : شعر حافظ (وهى مقالات عدة فى شعره نشر بعضها فى «عكاظ ») ط أولى ، مطبعة البوسفور ، ١٩١٥ ، ص ٥ – ٧ .

(٢٣) هذه الرؤية « المازنية » الخاصة لمعنى الرجولة والأخلاق ليست غريبة عن النظرة التى نجدها فى التراث النقدى العربى كله ، فابن سلاّم يرتب طبقاته بمعزل عن موضوع الشعر ، واتجاه الشعراء الأخلاقى ، والجرجانى (القاضى) يقولها صراحة إن الدين بمعزل عن الشعر . يقول ابن سلاّم : «فكان من الشعراء من يتأله فى جاهليته ويتعفف فى شعره ، ولا يستبهر بالفواحش ، ولا يتهكم فى الهجاء ، ومنهم من كان يتعهر ولا يبقى على نفسه ولا يتستر » (الطبقات ط شاكر ص ٣٥) . ثم يعد فى الطبقة الأولى من الشعراء الجاهليين امرأ القيس والنابغة وهما ممن « يتعهر ، ولا يبقى على نفسه ، ولا يتستر » ! والجرجانى يقول :

« والعجب ممن ينتقص أبا الطيب ، ويغض من شعره لأبيات وجدها تدل على ضعف العقيدة ، وفساد المذهب فى الديانة ... فلو كانت الديانة عاراً على الشعر ، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر ، لوجب أن يمحى اسم أبى نواس من الدواوين ، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات ، وكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ، ومن تشهد الأمة عليهم بالكفر ، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبعرى وأضرابهما ، ممن تناول رسول الله، وعاب من أصحابه بكماً خرساً ، وبكاء مفحمين ، ولكن الأمرين متباينان ، والدين بمعزل عن الشعر » (الوساطة بين المتنبى وخصومه ، طبعة أبو الفضل إبراهيم والبجاوى ، ص ٥٧، ٥٨) .

(٢٤) توفى المازنى سنة ١٩٤٩ ، وشكرى سنة ١٩٥٨ ، والعقاد سنة ١٩٦٤ .

(٢٥) انظر Abrams السابق .

(٢٦) ابن الرومى – حياته من شعره ، القاهرة ١٩٣٨ ، ص ٤-٥ .

(٢٧) انظرها فى كتابهما ط لندن سنة ١٩٦٣ ص ٧٨ وما بعدها . وقد ترجمت خلاصة هذه المناقشة فى كتابى : « فى نقد الشعر » (ط رابعة – دار المعارف ١٩٧٧ ، ص ١٢٥ وما بعدها) ثم عدت إليها بالبحث والتمحيص فى بحثى المنشور فى مجلة « عالم الفكر» – العدد الثانى من

المجلد الثالث والعشرين (يوليو / ديسمبر ١٩٩٤) بعنوان « مداخل معاصرة إلى دراسة النص الأدبى » (ص ٣١٦ وما بعدها) ، وهو ضمن أبحاث كتابى هذا ص ١٩ - ٦٠ .

(٢٨) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ، ص ١٦٣ .

(٢٩) Wordsworth, Lyrial Ballads, PP. 70-72. (المشار إليه سلفاً) .

(٣٠) عباس العقاد (بالاشتراك مع المازنى) الديوان ، القاهرة ١٩٢١ ، ج ١ ، ص ١٩ ، ٥٨ .

(٣١) Wordsworth, Lyrial Ballads, PP.76. (المشار إليه سلفاً) .

(٣٢) راجع : محمد خليفة التونسى : فصول مختارة من النقد عند العقاد ، ص ٢٧٢ .

(٣٣) دعا محمد مندور فى كتابه « فى الميزان الجديد » إلى ما سماه « الشعر المهموس »، و« النثر المهموس » ، ووصف نماذج من شعر المهجر ونثره رآها محققة لنظريته . وقد دارت مناقشة حادة بينه وبين سيد قطب ، تناولت فيما تناولت مزاج مندور الخاص . ثم دخل العقاد فى الموضوع على أثر تعليق من مندور عن « رجعة أبى العلاء » للعقاد ، فتناول مندور شعر العقاد باختصار ، ثم عاد إليه فى المحاضرات التى ألقاها فى معهد الدراسات العربية ، التابع لجامعة الدول العربية ، بعنوان « الشعر المصرى بعد شوقي» (انظر : فى الميزان الجديد - مكتبة نهضة مصر - ص ٦٩ وما بعدها ، وانظر « الشعر المصرى بعد شوقى » ص ٣٤ وما بعدها) .

(٣٤) ليون ايديل ، القصة السيكولوجية - ترجمة محمود السمرة ، بيروت ١٩٥٩ ، ص ٥٥ .

(٣٥) عباس العقاد ، مقدمة ديوان « بعد الأعاصير » ، القاهرة ١٩٥٠ ، ص ١٢ ، ١٣.

(٣٦) راجع مفهوم « الخيال الأولى » ، و« الخيال الثانوى » فى : محمد مصطفى بدوى، كولردج (مجموعة نوابغ الفكر العربى ، عن دار المعارف ، وبخاصة فى الجزءين اللذين يحملان عنوانى :
1 - Imagination and Fancy ص ١٥٦
و 2 - The Secondary Imagination ص ١٥٨) .

(٣٧) انظر مقدمة كتاب : Bowra, M., The Romantic Imagination, London, 1956.

(٣٨) محمد خليفة التونسى : فصول من النقد عند العقاد (السابق) ، ص ١٦٦ .

(٣٩) عباس العقاد ، شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى (السابق) ، ص ١٨٠ ، ١٨١

(٤٠) أنظر Wordsworth (السابق) ، وبخاصة فى المقدمات والشروح التى يقدمها Mason ثم مقدمة وردزورث الشهيرة : The Preface . وقد نشر هذا الديوان متضمناً فى طبعاته الأولى قصائد للشاعر كوليردج مثل قصيدة « الملاح القديم » ، وقصيدة « طائر الوقواق » وغيرهما .

(٤١) Wordsworth, pp. 59- 60 (السابق) .

(٤٢) Wordsworth, The Preface, PP. 64 ff. (السابق) .

(٤٣) مقدمة ديوان « عابر سبيل » (مكتبة النهضة المصرية) ١٩٣٧ ، ص ٣ .

(٤٤) السابق ، ص ٤ .

(٤٥) انظر القسم الأول من الديوان ، من ص ١١ إلى ص ٥٦ .

(٤٦) مقدمة ديوان « عابر سبيل » ، ص ٥ .

(٤٧) السابق ، ص ٨ .

(٤٨) محمد مندور ، الشعر المصرى بعد شوقى (المشار إليه) ، ص ٥٢ .

* * *

فى نقد النقد :

النويهى والشعر الجاهلى[1]

« والشعر الجاهلى يمتاز بالإيجاز ، ولا يأتى بكلمة واحدة لا لزوم لها »

النويهى : ١ - ١٨٦

(أ) حظى الشعر القديم ، وبخاصة الشعر الجاهلى ، باهتمام غير منقطع منذ بدء النهضة الأدبية الحديثة . وقد وجد كلٌ فى هذا الشعر بغيته ، يستوى فى ذلك الشعراء المبدعون ، والنقاد الدارسون ، ويستوى فى ذلك أصحاب النظرة الكلاسيكية فى الإبداع والدرس ، وأصحاب النظرة المجددة فى الناحيتين ، بل وغلاة المجددين فى نواحى الحياة الأدبية [1] . وإذا كان «الاتباعيون» قد رأوا فى الاهتمام بهذا الشعر «واجبا وطنيا» ، و«هوية» قومية ، ومصدر فخر بماضى الأمة، وحنينا إلى العودة إلى الأصول ، فإن «الابتداعيين» والمجددين رأوا فيه طرفا من كل ذلك ، وزادوا عليه رغبتهم فى اختبار مناهج الدرس الحديثة ، التى حصلوها من الغرب ، وذلك ليروا : أتستجيب تلك المادة الخام (الشعر) لقواعد الدرس المجلوبة من الخارج ، أو لا تستجيب ؟ ولابد أنهم كانوا - فى معظمهم على الأقل - على وعى بهذه الحقيقة ، وهى أن هذه القواعد (كلها أو معظمها) مبنية على مادة أدبية ، نشأت وتطورت فى بيئات تختلف عن البيئة التى نشأ فيها الشعر العربى القديم ، ولكن الاطمئنان إلى أن الإبداع الأدبى ذو طبيعة عالمية هو الذى شجعهم على فعل ما فعلوا .

ويبدو أن الأزهريين (وبخاصة المرصفيان) ، والدرعميين (أو الدراعمة على حد تعبير النويهى فى أحد كتبه) كانوا مطمئنين إلى طريقتهم التى كانت «لغوية» محدودة،

(١) تنشر فى قسم النشر بالجامعة الأمريكية ، ضمن الكتاب التذكارى الذى يصدره قسم الدراسات العربية للراحل مارسدن جونز ، خريف ١٩٩٦ .

قصارى ما تتطلع إليه أن تطبق - فى شرح الأدب - جوانب من طريقة الآمدى أو الجرجانى . وهى تسرف فى الرضا عن الشعر القديم ، مؤمنة برفعته «ونموذجيته» إيمانا كاملا . حتى إذا جاء طه حسين بفكرته الشائكة «الديكارتية» - التى بسطها فى كتابه «فى الشعر الجاهلى» ، والتى نستطيع أن نقرأها الآن معدلة فى كتابه «فى الأدبى الجاهلى» - ثار غبار كثيف وصل إلى حد إقامة الدعوى العامة عليه ، على ما هو معروف . وقد تصدى له فريد وجدى ، والخضر حسين ، وآخرون ، وردوا عليه فى كتب كاملة ، وفى مقالات ، قارعت الحجة بالحجة ، ودافعت عن «توثيق» الشعر الجاهلى ، وقدمت «منهجا» فى «الإثبات» يطاول منهج طه حسين فى «النفى» ، أو فى «الشك».

واللافت للنظر أن الناس بعد ذلك - سواء أكانوا من أنصار القديم أم من أنصار الجديد - عادوا يتناولون الشعر الجاهلى المعروف - رغم شك طه حسين فيه - مسلّمين بصحة نسبته ، وصامتين عن قضية الانتحال صمتا يكاد الآن يكون تاما . وتدرس النصوص الجاهلية حاليا وكأن طه حسين لم يقل يوما إن كثيرا منها ليس جاهليا . وهى تخضع لشتى مناهج الدرس الأدبى ، دون التفات إلى امتحان أصلها . والمدققون من أهل النظر يعتمدون المخطوطات ، ويقارنون بين تواريخها ، ويشقون بأصولها ، ولكنهم لا يعوّلون كثيرا على امتحان النصوص من داخلها ، أو التماس بصمات لغة أهلها عليها ، وانعكاس روح العصر فيها ، وغير ذلك مما أراده طه حسين ، بل ومما استقر فى وجدان كثير من المؤمنين بصحة نسبة الشعر الجاهلى إلى أهله وعصره ، أمثال محمود شاكر ، الذى ترك قاعة درس طه حسين مغاضباً ، معبراً عن اعتقاده بأن وراء هذا الشعر الجاهلى نَفَسا وروحا يجعلانه لا يشتبه بما أتى بعده من شعر .

فى هذا الجو دخل المحدثون - وكثير منهم تعلم فى أوربا - إلى الميدان ، متأثرين فى صمت بمناهج الدرس الأدبى التى يقع فى مقدمتها ما أرساه المستشرقون من منهج تاريخى اجتماعى ، ومتأثرين كذلك بالفيض العظيم من المناهج الأخرى ، التى وصلت إلينا نتيجة للانفتاح الثقافى على الغرب ، وبخاصة فى العقود الخمسة الأولى من هذا القرن ؛ ذلك الانفتاح الذى أسهم فيه الدارسون العائدون ، والمترجمون ، والتطور الهائل فى وسائل الإعلام والاتصال . هنا خضع الشعر القديم - وبخاصة الجاهلى - إلى تحليلات وتفسيرات ، اتسم بعضها بالاعتدال ، وبعضها بالتطرف ، بعضها يغادر النص

قبل الأوان ، وبعضها يغادره بعد الأوان ، وكثير منها يحوم حول النص ولا يكاد يخالطه. وكان هذا كله تعبيراً عن «العجز فى مواجهة النص» ، كما عبر مصطفى ناصف - وهو أحد المفتونين المعروفين بالشعر الجاهلى - فى عنوان من عناوين أحد فصول كتبه.[٢]

(ب) يجئ كتاب «الشعر الجاهلى - منهج فى دراسته وتقويمه» [٣] للنويهى ضمن السياق النقدى الذى يجعل من الشعر الجاهلى «مادة تجارب» تمتحن بها فعالية المقاييس الوافدة فى الدرس الأدبى ، كما تمتحن فعاليتها بهذه المقاييس ، وذلك فى جو من الإعجاب الغامر بكل من «المادة» ، و«المقاييس» . وهو - بسفريه الضخمين - يمثل جهدا متميزا فى مكتبة الدراسات الكلاسيكية العربية جديراً بالثناء وجديراً بأن يؤخذ مأخذ الجد والاهتمام . ومادته ، ومنهجه ، وأسلوب المعالجة فيه، هى موضوع هذه الدراسة ، وهدفها إيضاح قيمته على وجه الدقة .

يتناول النويهى فى كتابه ، ذى الصفحات التسعمائة ، عددا محدودا جدا من نصوص الشعر الجاهلى ، لا يتجاوز تسعة نصوص ، ما بين قصيدة متوسطة الطول ، ومقطوعة . وواضح أن هذه النصوص لا تبلغ عُشر معشار الشعر الجاهلى ، وهو - مع ذلك - يقدمها بصفتها صورة ممثلة دالة لهذا الشعر القديم ؛ ذلك الشعر الذى هو عالم كامل من التعبير عن النفس الإنسانية ، فى تقلباتها الحيوية فى أمر الحياة ، جدها وهزلها ، وهيّنها وخطيرها ، ما اتصل منها بما كان ، وما هو كائن ، وما سيكون .

ولا يمكن أن يكون هذا القدر القليل ممثلاً للشعر الجاهلى ؛ اللهم إلا إذا قلنا أن القطرة تمثل البحر ، لانتماء كل منهما إلى عالم الماء ، ولكن العبرة فى قيمة الدراسة الأدبية بالكيف لا بالكم على كل حال ؛ فنحن نعيب دائما حشد النصوص حشدا حتى تصبح عقبة فى سبيل الوصول إلى أية نتائج أدبية مفيدة . ومع كل ذلك أرى عنوان الكتاب «الشعر الجاهلى ..» واسعا جدا ، إذا استحضرنا - مرة أخرى - النصوص القليلة التى يتناولها . وأقول - دون تردد - إن عالم الشعر الجاهلى أبعد كثيرا من أن يدرك مداه «بالعيِّنة» المحدودة التى اختارها النويهى ، وجعلها مادة لكتابه . أقول «المحدودة» ، ولكنى لا أقول «الفقيرة» . ولو قال : «مدخل» أو «دليل إلى» ، أو «جانب من» ، لكانت التسمية أدق - دون شك - فى وصف واقع الحال .

وأغلب هذه المادة مأخوذ من كتاب «المفضليات» [٤] ، وبقيته مأخوذة من دواوين الشعراء أمثال ديوان زهير ، وديوان الهذليين . ولا يبدو أن النويهى يساوره أدنى شك فى صحة نسبة هذه النصوص إلى أهلها ؛ فهو لا يعطى اهتماما يذكر لقضية «الانتحال»، وذلك على الرغم من الإعجاب العظيم الذى يبديه نحو طه حسين . وقد تجلى هذا الإعجاب فى عبارات مفرطة الثناء فى الإهداء [٥] ، كما تجلى حتى فى النقاط القليلة التى أعلن فيها المؤلف خلافه مع أستاذه [٦] . ويبدو أن إعجاب النويهى بطه حسين منصب على طريقة تذوقه للشعر الجاهلى ، أما طه حسين صاحب أعلى صوت فى مسألة الشك فى «توثيق» الشعر الجاهلى فهى قضية لا تحظى من اهتمام النويهى إلا بقدر ضئيل جدا ، لا يتناسب مع خطورة القضية ، وهو - لذلك - لا يثبت فيها حقا ، ولا ينفى باطلا . [٧]

(جـ) يبدأ النويهى الكلام على منهجه فى دراسة الشعر الجاهلى فى مرحلة مبكرة جدا من العمل . وهو يقدم فى ذلك أفكارا متباعدة ، بل ومبعثرة إلى حد بعيد . ونتيجة لذلك جاءت هذه الأفكار مضطربة أحيانا ، ومتناقضة أحيانا . يقول فى الصفحات الأولى من كتابه ما يلى :

«والمنهج العلمى الصحيح هو أن نبدأ بالدراسة المعينة لألوف الجزئيات ، وبعدها ربما يحق لنا أن نعمم ونلجأ إلى التفكير الذهنى الصرف ، أو إن شئت التعبير المنطقى المضبوط . فقل إن الطريقة الاستقرائية فى الوصول إلى المعرفة ، وهى التى تبدأ باستقصاء ألوف الجزئيات ، وترقى منها إلى الحكم العام ، يجب أن تأتى قبل الطريقة الاستنتاجية ، التى تفرض الفرض النظرى ثم تطبقه على الجزئيات» . [٨]

لكن المؤلف سرعان ما يتراجع عن الكشف المفصل عن طبيعة منهج الدراسة أو معالمه ؛ فهو يقول فى مرحلة مبكرة أيضا من كتابه :

«أما طبيعة المنهج المفصل الذى اصطنعته فى دراسة الشعر الجاهلى فلست أحتاج إلى شرحها فى هذا التمهيد . فإن الكتاب نفسه ، بفصوله المتعاقبة ، سيشرح هذه الطبيعة شرحا متدرجا عمليا فى الفصل بعد الفصل» . [٩]

يحتل «الإحساس بالتاريخ» مكانة كبيرة فى عمل النويهى . وهو يشير فى مواطن كثيرة إلى أن دارس الأدب العربى لابد أن يتسلح بالوعى التاريخى ، الذى يرى

ما هو كائن فى ضوء ما كان . وهو يرجع الأخطاء الحاصلة من قبل دارسى الأدب «قديمه وحديثه» إلى أن دراستهم لم «تؤسس على فهم دقيق للشعر الجاهلى» (١٠) . على أن هذا الوعى التاريخى بالشعر الجاهلى يتطلب - عند النويهى - معرفة مادية بالبيئة التى أنتجت هذا الشعر ، ومعيشة «فعلية» فى هذه البيئة . وعلى الدارس : «أن يقصد ركنا من أركان الصحراء العربية الفسيحة ، فيتجول فيه زمنا ، ويشهد بعينيه وهاده ونجاده ، ورماله ووديانه ، ويراقب نباته وحيوانه ، ويقاسى ببدنه وروحه حر نهاره وبرد ليله ، ويتلقى بوجهه عواصفه الرملية اللاذعة ، ويتنسم أرواحه ، ويصعد بصره فى سمائه ونجومه ، ثم يتحدث إلى أهله البدو ، ويراقب طريقة حديثهم ، وسلوكهم ، وعاداتهم وتقاليدهم» . (١١)

هل يلزم حقا لفهم شعر ما أن نعيش - واقعا وعملا - فى البيئة التى قيل فيها؟ إن ذلك معناه هيمنة صورة الواقع على معنى النص الأدبى هيمنة تجعل معناه رهنا بحدود هذا الواقع ! فماذا عن النص الذى هو صورة رامزة موازية للواقع ؟ وماذا عن النص الذى هو صورة تضاد الواقع ؟ وماذا عن النص الذى يهدم الواقع ليقيم على أنقاضه واقعا جديدا ؟ وما الذى تفيده المعيشة الفعلية فى واقع جزئى متغير فى توجيه نص شعرى فى اتجاه - أو أكثر - من هذه الاتجاهات ؟ ثم ، هب أن لدينا نصا شعريا ليست لدينا أدنى فكرة عن البيئة التى كتب فيها ، أفيعنى هذا أنه يستعصى على الفهم الكامل ، والتحليل الكامل ؟ وهل الشعر الجاهلى فى ذلك بدعا بين النصوص ؟ وإذا قلنا بذلك فهل هذا يكون مدحا أو ذما له ؟ وإذا كان يلزم لفهم الشعر الجاهلى المعيشة فى جزيرة العرب ، فهل يلزم كذلك لفهم شكسبير المعيشة فى انجلترا ، ولفهم موباسان المعيشة فى فرنسا ، وهكذا ؟ وهل هذا النوع من «المعيشة» يمثل «العنصر الفعال» ، أو «العنصر المساعد» لفهم الشعر ؟

على أن هذا المنهج «التاريخى» ، «الواقعى» ، سرعان ما يتحول عند النويهى إلى منهج رومانسى ؛ والمنهجان يستخدمان فى كتابه على نحو متواز . وليس من عملى هنا أن أستنكر هذا الصنيع أو أطريه ، وإنما عملى أن أصفه ، وأستوفى القول فى مدى فعاليته فى دراسة الشعر الجاهلى . يقول النويهى :

«إن الشاعر كشاعر لا يقصد من التشبيه مجرد التسجيل البارد لوجوه الشبه المادية ، مهما يكن من دقتها ، بل هو يستعين به لحمل عاطفته إليك فى تمام قوتها وحرارتها» [١٢] . ويقول : «والشاعر ، أى شاعر ، لا يمكن أن يقول كل شىء ، ولابد من أن يترك لنا تمثل عناصر من معناه ، معتمدا على مشاركتنا الفنية» [١٣] . وحين ينتهى إلى فكرة «المشاركة الفنية» تلك يلح عليها قائلا : «ولكن علينا أن نذكر الآن أنه - كشاعر - لا يبهرنا بمجرد دقة نظره وجودة تتبعه ، بل يبهرنا بمقدرته على أن ينقل إلينا تلك الحركات» [١٤] ، ولا يزال بها حتى يخرجها واضحة بالصورة التى نراها عليها عند كبار الرومانسيين ، أمثال كوليردج ، وشيللى ، وكيتس ، ووردزورث ، وأمثال من تأثر بهم فى نقد الأدب العربى كالعقاد والمازنى . يقول : «ودافعه (الشاعر) الفنى الأكبر إلى النظم ليس رغبة التسجيل أو الإعلام ، بل محاولته أن ينفس عن تلك العاطفة وينقلها إلينا نقلا يثير نظيرها فينا . والمتعة الكبرى التى يقدمها الشاعر - أى شاعر - هى نقله لانفعاله إلينا واستجابتنا لهذا الانفعال» . [١٥]

مثل هذا المنهج المزدوج فى النظرة إلى الشعر الجاهلى ، الذى يقيسه على الواقع من جانب ، وينبو به عن «التسجيل» و«الإعلام» من جانب آخر ، يوقع القارئ فى بلبلة؛ فمعظم كتاب النويهى يقيس نجاح الشعر الجاهلى بمقدار ما نستطيع به استحضار مواقف مشابهة له من واقعنا ، فكيف نوحّد فى أذهاننا بين هذا وبين الرؤية الرومانسية التى تتأبى على «التسجيل» وعلى «دقة النظر» - على حد تعبيره ؟ وكيف يجتمع فى أذهاننا أن خير ما يقربنا من النبرة الصحيحة لإنشاد الشعر الجاهلى استحضار «مط شفتى اسماعيل يس» [١٦] مع الفكرة الفنية القائلة بأن الشعر تصوير لعناصر مختارة هدفها مغادرة جزئيات الواقع ، وخلق نموذج أعلى ، ينقل إلينا الإحساس بحقيقة هذا الواقع المكونة مما كان ، ومما هو كائن ، ومما سيكون؟ . [١٧]

ويزيد الذهن بلبلة فى أمر اضطراب منهج التناول هذا نقطتان متكررتان فى عمل النويهى ، إحداهما نظرته إلى معنى «الشكل والمضمون» والأخرى نظرته إلى مفهوم «الوحدة العضوية» . فى النقطة الأولى لا يستقر منهج النويهى على حال ؛ فهو مرة يتناول النص من زاوية شكلية «صوتية» ؛ فيسرف فى الاعتماد على دلالة جرس الحروف على المشاعر ، أو جهة موسيقى البحر الشعرى ، ومدى ملاءمتها ، أو عدم ملاءمتها ، للغرض الشعرى [١٨] ، ومرة أخرى يتناوله من زاوية الأغراض التقليدية

للشعر ، كالحماسة ، والفخر ، والنسيب ، والرثاء . وهو أحياناً يصرح بأنه سيعدل فى نص بعينه «من الطريقة الفنية إلى الطريقة التاريخية الاجتماعية» (١٩) والنتيجة أن هذا التراوح الحر بين اعتبار المضمون آنا والشكل آنا آخر ، وعدم استقرار نظرة مطردة إلى قضية الشكل والمضمون حال بين النويهى وبين امتلاك أداة فعالة لفحص النص ، وبدت عناصر الشكل والمضمون عنده تعمل بصورة متوازية لا بصورة متفاعلة ؛ الأمر الذى جعل تناوله النص من هذه الزاوية مبعثرا فى صفحات متوالية لا يجمعها رابط محكم يسوغ انتماءها إلى عمل نقدى واحد . والمسألة أن النويهى - شأنه شأن كثير من النقاد العصريين - يؤمن من الناحية النظرية بوحدة العمل الأدبى ، وعدم فصل الشكل عن المضمون ، ولكنه حين يأتى إلى التطبيق يبدو مستريحاً إلى أن النص له شكل وله مضمون . يقول : «وحين نقرأ دالية يزيد بن الخذاق سنطرب ولاشك لحماستها القوية ، ونستجيب لانفعالها الجياش ، ينقله وزن الكامل الآخذ ، ولكننا إذا لم نقتصر على الطرب الفنى ، وأردنا التأمل فى موضوعها السياسى لم ندر أنعجب بشجاعته البالغة ، أم نسخط على تهوره الأحمق» (٢٠) وهو كثيرا ما يستجيد - فى النص الذى يتناوله - «المضمون» ويستسخف «الشكل» ، وكثيرا ما يفعل العكس . وقد انتهى فى آخر الكتاب إلى نتيجة عامة قال فيها إن الشعر الجاهلى وصل - من حيث أسلوبه - إلى درجة رفيعة ، أما مضامينه فلم تعد لها قيمة . ولا أرى دليلا أبعد من هذا فى أن النويهى يفصل بين شكل الأدب ومضمونه ، أو بين أسلوبه وغرضه .

أما فى النقطة الأخرى - وهى موضوع «وحدة القصيدة» - فيبدأ النويهى بكلام نظرى قد لا يثير خلافا كبيرا . يقول : «إن الحكم الشائع فى نقدنا الحديث على القصيدة الجاهلية بخلوها من الوحدة الفنية أو العضوية يحتاج إلى قدر من التعديل . ولنحدد منذ البدء موقفنا بأن نقول : إننا وإن وافقنا على هذا الحكم فى عمومه ، نعتقد أنه يتعسف - على يد بعض قائليه - فى تطبيق المفهوم الغربى للوحدة على شعرنا القديم» (٢١) . ويستمر فى الموضوع حتى يصل إلى كلام أقل غموضا ، وإن لم يكن مريحا أو واضحا تماما ، فيقول : «معناها أن يكون بين موضوعاتها انسجام فى العاطفة المسيطرة ، وفى الاتجاه المركزى نحو حقائق الكون ، وتجارب الحياة» (٢٢) وهو يشرح ذلك على النحو التالى : «والشاعر يحقق هذه الوحدة فى بنائه لقصيدته بأن يرتب موضوعاته ترتيباً يقوم على النمو المطرد ، بحيث ينشأ أحدها من سابقه نشوءا عضويا مقنعا ، ويقود إلى لاحقه

بنفس الطريقة ، وبحيث تتكامل أجزاء القصيدة فى توضيح عاطفتها المسيطرة واتجاهها المركزى ، حتى إذا قرأنا القصيدة أزددنا بالتدريج دخولا فى عاطفتها وبصرا باتجاهها فتركت علينا فى النهاية أثرا فنيا موحدا متكاملا لم نشعر فيه بخلل أو تناقض أو انتكاس من الشاعر عن اتجاهه الذى يأخذه » (٢٣) . ويضع النويهى شرطين لا غنى عن أحدهما لتحقيق وحدة القصيدة ، أولهما «وحدة الباعث» وثانيهما «وحدة الغاية» . ذلك لأن تحقق هذين الشرطين من شأنه أن يحقق «وحدة الأثر» الذى يتحقق «بوحدة البناء» .

ويرى النويهى أن هذا النوع من «الوحدة» لا يتحقق فى القصائد الطويلة ، وبالتالى لا نتوقع وجوده فى الجزء الأكبر من قصائد الشعر الجاهلى . والنويهى يعلن ذلك رغم أنه ينتهى به إلى ما لايود ، وهو أن يجد نفسه فى خلاف مع «أستاذه العظيم» طه حسين .

وعلى الرغم من هذا الكلام الطويل عن معنى الوحدة يبقى الأمر غامضا . ذلك أن النويهى لم يعن بتطبيق هذا المفهوم على نص غربى من النصوص التى قال إنه يتحقق فيها ، كما أنه لم يعلن خلو النصوص التى يدرسها من هذه الوحدة . لقد أشار إلى أنه «تتحقق فى القصيدة ذات العدد القليل من الأبيات ، قل العشرة إلى العشرين أو زهاء ذلك» (٢٤) ، ولكنه لم يحاول تطبيقها على واحدة من «المقطوعات» التى درسها فى كتابه، كمقطوعة منقذ بن الطماح ، ومقطوعة الجميع مثلا . والموقف الوحيد الذى آثره موقف تخالف «تطبيقاته» العملية أساسه النظرى . أما الأساس النظرى فقوله : «أن نستخرج من الشعر القديم نفسه مقاييسه ومفاهيمه التى نستخدمها فى تفهمه وتذوقه وتقديره» وأما النتيجة التى اعتمدها فى التطبيق فهى قوله فى النص ذاته «ومعنى هذا فى موضوعنا الراهن هو أن نقبل كل قسم من أقسام القصيدة القديمة كأنه وحدة مستقلة أو قصيدة منفردة .. وما يدرينا لعلنا لو فعلنا ذلك بكل قسم من أقسام القصيدة لاستطعنا أن نستكشف فى ذلك الشعر القديم أو بعضه ، لا نقول وحدة عضوية وفنية تشبه الوحدة الغربية ، بل نقول بناء شعريا من نوع مختلف ، ليس متهدما كما يخيل إلينا إذا نظرنا إليه بالنظرة الغربية ، بل له انسجامه الخاص الذى لا يمجه ذوقنا إذا أحسن تفهمه والتعاطف معه» . (٢٥)

من الواضح أن «الحل» الذى يقدمه النويهى حل تسيطر عليه الفكرة الغربية فى معنى «الوحدة» ، أو «عدم التهدم» ، وهو الذى قال «بأن نستخرج من الشعر القديم نفسه مقاييسه ومفاهيمه التى نستخدمها فى تفهمه وتذوقه وتقديره» . ومن الواضح كذلك أنه حل «غير مريح» لأنه حل «غير طبيعى» ؟ فإذا كان من الممكن استخراج عدة قصائد ذات وحدة من القصيدة الواحدة فلماذا اختار الشاعر لها جميعا اسم القصيدة (الواحدة !) ؟ . ألا يكون نوعا من التناقض أن نحاول الاحتفاظ بمنطق القصيدة القديمة ومنطق الوحدة العضوية الغربى فى آن واحد ؟ وما الحكمة فى الإصرار على قضية مقدماتها من واد ، ونتائجها من واد آخر ؟

ويبدو أن تعدد الموضوعات - أو الأغراض - فى القصيدة الجاهلية هو الذى يجعلنا نحس «بتهدم» بنائها إذا قسناه على معنى الوحدة العضوية الغربية . ولكن تعدد «الموضوعات» أو «الأغراض» هى مسميات من عملنا نحن ، ولم يقل لنا شاعر مبدع - ولا يمكن أن يقول - إن «موضوعه» هو كذا ، أو إن «غرضه» هو كذا ، ولكننا فرضنا ذلك على الشاعر فرضا ، ثم حاكمناه طبقا لما فرضناه عليه ، وهذا أقسى ما يمكن أن يحدث . وأقول إن «الموضوعات» أو «الأغراض» المتعددة فى القصيدة هى التى لفتت النظر إلى «تهلهل» النص لأن لغة القصيدة الجاهلية واحدة ، وكذلك موسيقاها ووسائل التعبير فيها جميعا ، فهى لا يمكن أن تكون «مهلهلة» من هذه الزوايا ، ومع ذلك لم يغن ذلك عن الشاعر من النقاد شيئا ، واتهم دائما بأنه الوحيد الذى لم يدرك من أمر الوحدة ما يدركه غيره ، هذا مع أنه صاحب الصنعة الأصلى ، ومع أنه الذى يوصف من قبل النقاد أنفسهم بأنه «شاعر» ، و«مبدع» ، و«متنبئ قومه» ، و«لسان حال قومه» ، والقادر وحده على التعبير عما كان عن أحوالهم ، وعما هو كائن ، وعما سيكون ؛ فأى قلق ذلك فى موقف الناقد حيال الشعر القديم ؟ ونقطة البداية الخاطئة عندى هى فصل المضمون عن الشكل ، وعدم اتخاذ «البنية» رمزا هاديا إلى الدلالة ، ثم عدم اتخاذ هذا الرمز وثيقة أولى فى الاهتداء إلى المرموز إليه . ولقد بلغ الحال بالنويهى حدا سمح لنفسه فيه أن يوجه الشاعر ، فيقول إنه لو استخدم هذا البحر عوضا عن ذاك لعبر عن غرضه على نحو أفضل ، وأرى أنا ذلك منه تجاوزا عن دور الدارس الناقد ، ودخولا بالنقد فى متاهة لا يمكن أن تكون فى صالحه . وأجاريه هنا مرة واحدة فأقول إنه لو استخدم منهجا

مطردا يتجه من البنية إلى الدلالة ، أو من الصيغة إلى المعنى ، ولم يتناول مادته هكذا ، من زوايا متعددة إلى حد التنافر ، لما وجد نفسه مضطرا إلى تقدم افتراضات ، وطرح أسئلة ، تضعه محاولة الإجابة المقنعة عنها فى حالة صعوبة حقيقية .

يهتم النويهى بالوحدة العضوية ، ولكنه لا يقدم مفهوما شافيا لها من واقع تناوله القصيدة الجاهلية (طالت فى يده أو قصرت) ، ويرفض رأى ابن قتيبة المعروف فى علة توالى أجزاء القصيدة دون أن يزيد عليه كثيرا ، فى واقع الحال ، فى تناوله قصائد الحادرة وعلقمة ، ويراوح بين رفض ما قاله طه حسين ، وقبول ما قاله العقاد ، ولا يزال به الحال حتى يقع على مصطلح يرتاح إليه ، وهو مصطلح «الوحدة ا لحيوية» . يقول : «نحن إذن نود أن نضع مقياسا مختلفا للوحدة التى يحق لنا أن نتطلبها من شعرنا القديم، ولا نسميها «الوحدة الفنية» أو «الوحدة العضوية» ، ولا «الوحدة المعنوية» ، كما سماها أستاذنا الدكتور طه حسين ، بل نسميها «الوحدة الحيوية» . وليس اقتراحنا لهذه التسمية المختلفة صادرا عن مجرد الرغبة فى ابتكار تسميات جديدة ، بل نحن مضطرون إلى هذا اضطرارا حين نميز مفهومها عن مفهوم الوحدة الغربية ، وعن مفهوم الوحدة التى فسرها نقادنا القدامى وتبعهم أستاذنا واقتنع بها . وتسميتنا إياها بالوحدة الحيوية يبررها ، بل يفرضها فيما نعتقد شرحنا لها الذى بدأنا فيه فى هذا الفصل ، ونريد الآن أن نتابعه ونزيده تفصيلا . لكننا فى هذا الفصل لن نسترسل فى الكلام الجدلى بل سنلجأ إلى منهجنا المفضل وهو أن نركز حديثنا على نص شعرى بعينه نستخرج منه هو ما نستطيع من ملاحظات تفصيلية [٢٦] . ومع أن ما يميز هذه «الوحدة الحيوية» ليس واضحا بما فيه الكفاية ، فإننا سنمضى مع النويهى فى تناوله همزية زهير :

عفا من آل فاطمة الجواء   فيمُن فالقوادم فالحِساء

وسنرى أنه - بعد الجهد - خرج بما سماه وحدة الجو النفسى ، لكننى أقول إن هذا الجو النفسى لا يخرج كثيرا عما اهتدى إليه ابن قتيبة ، ورفضه النويهى باستخفاف . ثم إنه اتبع فى استخراج هذه «الوحدة النفسية» الشروح اللغوية المعتادة ، وفكرته فى الربط بين البحر الشعرى والغرض الشعرى ، والربط بين الإنشاء والجو النفسى ، وأخيرا الاستطراد - الذى يكاد يقطع عليه كثيرا خط الرجعة - إلى الذكريات الخاصة ، والتجارب الذاتية التى ، مهما كان من قيمتها فى ذاتها ، لا تغنى عن العمل من داخل

النص الشعرى شيئاً . وسأورد فيما يلى شذرات متباعدة – ولكنها كاشفة – من كلامه على قصيدة زهير ، وعندى أنها لا ترسى يقينا – أو شبه يقين – بما يريد أن يثبته من وجود «الجو النفسى» أو «الوحدة الحيوية» التى يتحدث عنها . يقول متناولاً بيت زهير:

فذو هاش فميث عريتنات عفتها الريح بعدك والسماء

«إليك مثل هذا الشطر المرقص : فذو هاش فميث عريتنات . أهذه ألفاظ غريبة صعبة ؟ أجل هى كذلك أول ما تقرأها (كذا) وتسمعها . ولكن انطق بها مرات موقعا إياها مع وزن الوافر إلى أن تلين على اللسان وتخف على الأذن ، تجدها غاية فى رشاقة الإيقاع وعذوبة التنغيم . التفت بنوع خاص إلى المقطع الهوائى الرقيق «ها» فى الكلمة الثانية ، وكيف يجاوبه المقطع الرنان «نا» فى الكلمة الرابعة . ثم إلى نغم الشين فى «هاش» يجاوبه نغم الثاء فى «ميث» . ثم إلى المقطع المنتهى بالتنوين فى «شن» فى آخر الكلمة الأولى يجاوبه المقطع الأخير فى الكلمة الأخيرة «تن» منهيا الشطر بهذه «التنتنة» الرنانة . ثم فى رقة المقطع «مى» فى الكلمة الثالثة بيائه المستعملة كحرف لين، تجاوبة حدة المقطع «رى» فى الكلمة الرابعة بيائه المستعملة كساكنة» . (٢٧)

وعند هذا الحد يغادر النويهى النص ، مستطردا إلى ذكرياته الخاصة ، وذلك ليحث القارئ على تجاوز المعنى الجغرافى لهذه الأماكن إلى «الجو النفسى» الذى توحى به . وهو لا يرى بديلا لاستحضار هذا الجو عن فعل ما يلى : «ولكن فى قراءتك لهذه الأبيات الثلاثة (الأولى من قصيدة زهير) وترديدك الموسيقى لها لا تنس أن تبذل جهدك فى تخيل مغزاها العظيم لذلك الشاعر . هى لنا مجرد أسماء ، لكنها كانت له حافلة بالذكريات الشجية المشحونة . وطريقتك إلى هذا التخيل أن تستبدل بها أسماء من ذكريات صباك وأول شبابك ، وأن تتأمل مدى عمق مغزاها وتكثيف شحنها . اسمح لكاتب هذه السطور أن يفعل هذا الآن فيتذكر فى صباه فى قريته المصرية الترعة الصغيرة التى كان يستحم فيها خلسة ويضرب كلما ضبط أو وشى به واش إلى أهله» (٢٨) . على أن الذكريات – وهذه طبيعتها – تتداعى ؛ فمن الترعة الصغيرة إلى الترعة الكبيرة ، ومن ذلك إلى الفتيات مالئات الجرار ، ثم إلى الجميزة ، والطاحونة ، والساقية ، والفرن ، والجبانة ، والدوار ، والفاخورة ، وما إلى ذلك السياق الذى لا ينتهى ! .

وحين يخشى أن يكون قد أملّ قارئه بحديث الذكريات هذا يلجأ إلى نسق آخر من التناول - أراه بدوره نوعا من مغادرة النص - وهو مقابلة الشعر القديم بما يشابهه - عند النويهى - من مواقف بالعامية المصرية . هنا لا يجد أقدر على استحضار الجو النفسى لبيت زهير :

تحمل أهلها منها فبانوا ‏ ‏ ‏ ‏ على آثار من ذهب العفاء

من عبارة : «ياشيخ فى داهية ! هو أنا حاقعد أعيَّط إلى الأبد» . وأنا حقا لا أدرى من أى وجه نقدى يمكن - بمثل هذا التناول - إقناع القارئ بأن ثمة وحدة نفسية - أو غير نفسية - تجمع بين أجزاء القصيدة ، أو إقناعه بأن هذه الطريقة فى تناول الشعر تفضل كل الطرق السابقة فى تناوله . ولا أعنى بذلك أن ماتوصل إليه الأقدمون فى أمر الوحدة العضوية أصح ، أو أكمل ، أو أشمل ، وإنما أهتم بنقطة واحدة هى مدى صلابة منهج النويهى ، ومدى سلامة «الإجراءات» التى اتبعها ، فى إقناع القارئ بأن ما قدمه هو الأفضل ، والأوضح ، والأكثر جدوى ، والأولى بالاتباع ، فيما يتعلق بدراسة الشعر الجاهلى .

إن منهجا يجمع - دون تفضيل - بين «التاريخى» ، و«الواقعى» ، و«الرومانسى» ، و«النفسى» ، ويضيف إليه الذكريات الخاصة ، وتحويل لغة الشعر الجاهلى إلى لغة عامية مصرية ، لمنهج مبعثر إلى الحد الذى يصبح فيه ليس منهجا على الإطلاق . ولهذا - لا لغيره - لم يصل هذا المنهج إلى القارئ فيجعله يرى فى أمر الشعر الجاهلى ما يراه النويهى . ويبدو أنه أحس - رغم الجهد الكبير الذى بذله فى عرض هذا المنهج - أن قارئه لا يزال بعيداً عنه ، فأعلن قرب نهاية الكتاب أن قارئ النقد إما أن يؤمن بما يقوله الناقد (فيكون معه) أو لا يؤمن (فلا يكون معه) . يقول : «لا سبيل لنا على البرهنة على ما ندعيه من النغمات والنبرات بمعنى البرهان العلمى الذى يقطع كل شك . وعذرنا - وعزاؤنا - أن مجال الفن والأدب ليس مما يستطاع فيه مثل هذه البرهنة. وأقصى ما يمكن فيه الترجيح ، أما التصديق والقبول فموكول إلى قارئ النقد وذوقه وتجربته الحيوية وتجربته الفنية . ولهذا قال الإنجليز قولتهم التى اقتبسناها فى فصل سابق. إن تذوق الفن عمل من أعمال الإيمان . فإذا رفض أحد القراء أن يرى فى سيمفونية لبيتهوفن أو رسم لتيشان أو قصيدة لشكسبير ما يراه فيها ناقد فنى أو أدبى

فلا سبيل إلى إقناعه» [٢٩] . وهذا الكلام – على طلاوته الظاهرية – يمكن رده بأن نقول إنه على قدر نجاح الناقد فى سبر أغوار الموضوع ، وتوضيح جوانبه للقارئ ، وطرح رؤيته أمامه على نحو متكامل ، والاعتماد على قرائن قوية فى «المحاجة» ، يكبر احتمال اقتناع القارئ برأى الناقد . فإذا لم يفلح الناقد فى استمالة القارئ إلى رأيه بمثل هذه الوسائل دل ذلك – دون ريب – على أن هناك خللا فى عمل الناقد ، ولا يفيده – فى هذه الحالة – كما لا يفيد النقد الأدبى شيئا – أن «يعزى» الناقد نفسه بأنه بذل أقصى جهده، وأن السبب فى عدم اقتناع القارئ أن «تذوق العمل الأدبى هو عمل من أعمال الإيمان»؛ فالإيمان نفسه يتحقق عن طريق «الإقناع» ، وإلا فما معنى الدعوة إليه أصلا ؟ وما معنى أن انتشار «الدعوة» مرهون بمدى فعالية الأسلحة التى تستخدم لها ؟ تلك هى طبيعة الأشياء ؛ فعلى قدرإيمان الإنسان بما يدعو إليه ، وعلى قدر تسلحه بالأسلحة المناسبة ، يكون نصيبه من إقناع الآخرين ، واستمالتهم .

(د) يلفت قارئ كتاب النويهى ظواهر «مترددة» جديرة بالرصد والمناقشة ؛ لأن أهمية الكتاب ، ومن ثم قيمته ، تتوقف – فى النتيجة النهائية – على معنى هذه الظواهر، وثباتها للمناقشة . وأول ما يلاحظ من ذلك تلك النزعة «الهجومية» ، «المتجاهلة» ، «الرافضة» لجهود النقاد العرب ، قدامى ومحدثين ، والتى تقابلها نزعة مضادة تعجب غاية الإعجاب بالتقاليد الغربية ، والحكمة الغربية ، وأسلوب الحياة الغربى، وجهود النقاد الغربيين . ويجمع هاتين النزعتين – على تضادهما – نوع من التعميم الشديد ، وعدم ضرب الأمثلة الدالة ، والشواهد الموضحة . ونتيجة لذلك بقى كل من رفض «المحلى» ، وقبول «الأجنبى» غائما عائما ، لا يثبت شيئا ، ولا ينفى شيئا .

ونحن نعلم أن النقد العربى القديم علم له أصوله وتقاليده ، وقد نشأ وتطور فى أزمنة متطاولة ، وله أعلامه ومراجعه الكلاسيكية ، أمثال «طبقات فحول الشعراء» لابن سلاّم ، و«الشعر والشعراء» لابن قتيبة ، و«عيار الشعر» لابن طباطبا العلوى ، و«نقد الشعر» لقدامة بن جعفر ، و«الموازنة بين الطائيين» للآمدى ، و«الوساطة بين المتنبى وخصومه» للقاضى الجرجانى ، و«العمدة» لابن رشيق ، ولكن يبدو أن النويهى يرى هذا التراث النقدى كتلة واحدة مجهولة المعالم ، ويرفضه برمته دون الاكتراث بتقديم أسانيد

مقنعة . يقول فى الصفحات الأولى من كتابه : «قد قام النقد القديم على أساس من علوم البلاغة التقليدية . وهذه العلوم لم تمتلئ بالخطأ والتقصير فحسب ، بل هى قد اتخذت وجهة خاطئة منذ بدايتها ، فكان من المستحيل أن تنتج شيئا ذا قيمة فى تذوق الأدب والكشف عن جماله الحق» . (٣٠)

ونسأل : أيها قام على أيها ؟ وهل ينهض السابق على اللاحق ؟ إن «علوم البلاغة» متأخرة بالقياس إلى النقد الأدبى ، وبداهة لا يستقيم أن يحاكم النقد بفسادها المفترض ؛ والنويهى لم يقدم دليلاً واحداً على فساد علوم البلاغة ، ومن الأرجح أنه يقصد قواعد البلاغة عند المتأخرين أمثال العسكرى والسكاكى ، ولكن ذلك يأخذه إلى تجهيل طائفة النقاد ، والصمت عنهم ، وهذا أمر مثير للدهشة ؛ فليس مما ترتاح إليه النفس بسهولة أن دارسا مثل النويهى يجهل قدر المجهودات النقدية (النظرية والتطبيقية) لأمثال النقاد الذين أشرت إليهم ، بل إن كثيراً مما عبر عنه هو مبثوث فى تضاعيف أعمال هؤلاء النقاد . (٣١)

أما إعجاب النويهى بكل ما هو غربى ، تلك الكتلة المجهولة الأخرى ، فتتجلى فى التعابير الإنجليزية الكثيرة التى تساق بمناسبة قوية أحيانا ، وبمناسبة واهية أحيانا أخرى . ونجد دائما أن فى التعبير ، أو المثل ، أو الحكمة الإنجليزية ، فصل الخطاب . كذلك تتجلى فى أوجه الحياة الإنجليزية التى خبرها النويهى - كما يقول لنا - خلال إقامته فى انجلترا . لكننا نلاحظ أن إشارته إلى التراث الثقافى - والنقدى منه بصفة خاصة - قليلة جدا إذا قورنت بإشارته إلى تجارب الحياة العملية اليومية . ولأن التعميم المفرط هو طابع هذا الخيط - بطرفيه «المحلى» و«الأجنبى» - لم يحدث أثرا يذكر فى تثبيت رؤية النويهى النقدية فى الكتاب أو تطويرها . (٣٢)

ومن الظواهر المهيمنة الأخرى فى الكتاب ظاهرة ربط أصوات الحروف المستخدمة فى الشعر بالمشاعر والمعانى التى يفترض أنها جاءت للتعبير عنها ، وظاهرة ربط موسيقى البحور بالأغراض الشعرية ، وظاهرة تفسير المواقف الواردة فى الشعر بمواقف يفترض أنها مشابهة فى حياتنا العادية ، وسأعرض فيما يلى لهذه الظواهر ، واحدة واحدة . أما الظاهرة الأولى فهى ليست جديدة ، ولم يزعم النويهى أنها من عنده ؛ فهو يعتمد فيها بصفة أساسية على كتاب «الخصائص» لابن جنى ، وأما الظاهرة الثانية فهى

ليست جديدة كذلك ؛ فقد أشار إليها النقاد فى ملاحظات متفرقة منذ القديم ، حتى إذا جاء عبدالله الطيب جعلها حجر الزاوية فى فكرته ، وذلك فى كتابه «المرشد إلى فهم أشعار العرب» ، وأما الظاهرة الثالثة فهى متصلة «بوسائل الإيضاح» المدرسية ، ولكن النويهى يشتط فى استخدامها كما ستوضح الصفحات التالية .

فى الظاهرة الأولى يتحدث النويهى فى البداية حديثا نظريا من مثل قوله : «لاقيمة للفظ مفصولا عن معناه الذى يؤديه ، ولا وجود للمعنى فى الأدب إلا إذا عثر على اللفظ المناسب له . والأديب الحق هو الذى يوفق بإلهامه وبخبرته بين الخصائص المادية للفظ ، وبين الظلال الدقيقة لمعناه والنبرات الدقيقة لعاطفته» (٣٣) . وعندى أن هذا كلام جيد ، وإن شابه بعض الغموض فى جانبه الأخير ، أما المقلق حقا فهو تطبيقاته العملية على الشعر الجاهلى . يقول النويهى : «فالقارئ المطلع على الشعر القديم يلاحظ مثلاً كثرة ورود حرف العين رويا لقصائد الرثاء ؛ الأمر الذى يلفتنا إلى ما فى جرس العين من مرارة وتعبير عن الوجع والجزع والفزع والهلع .. كما يلاحظ ورود حرف السين رويا لقصائد كثيرة عاطفتها الأساسية الأسف والأسى والحسرة» (٣٤) . هذا هو كلامه ، والسؤال الذى يتبادر إلى الذهن هنا هو كيف توصل إلى كثرة هذا الورود ؟ وما قواعد الرصد الذى قام به ؟ وما الإحصائيات التى أجراها ؟ وحتى على فرض وجود هذا الرصد، وهذه الإحصائيات ، وصحة النتائج التى أفضت إليها ، فإن لازم هذه النتيجة ليس صحيحا ، وذلك لأن حرف الروى هذا «بعينه» يستخدم «بكثرة أيضا» فى التعبير عن أغراض مضادة تماما للأغراض المذكورة . والكلام ذاته ينطبق - بالطبع - على حرف السين ومشاعر الأسف ، وعلى كل الحروف وما يمكن أن يقابلها من مشاعر «مفترضة» !

وتتصاعد هذه الظاهرة فى الكتاب ؛ فالسين الساكنة فى قول تأبط شرا : «ويسبق وفد الريح من حيث ينتحى» تصور «الصوت الذى يصدر عن جسم العداء إذ يحتك بالهواء فى عدوه السريع» (٣٥) . وأما قول علقمة بن عبدة :

كأس عزيز من الأعناب عتقها ‍ ‍ ‍ ‍ لبعض أحيانها حانيّة حوم

فللنويهى فيه الكلام التالى : «فإن كانت العين تمثل مرارة الخمر فالحاء تمثل حدتها. والحاء هى الصوت الذى نصدره من حلوقنا حين نذوق شيئا حادا لاذع الطعم ، فنتنحنح محاولين أن نخفف من حدته ونحرر حلقنا من لذعه ، قائلين : أح ! حين نذوق

طعم الشطة مثلا» [٣٦] . وهكذا ترتبط عنده الأصوات بالدلالات الشعورية والمعنوية . وهو يتوسع فى ذلك توسعا عظيما ، منتقلا من الشعر الجاهلى إلى شعر المتنبى ؛ فالراء المتكررة عنده تصور توالى طعنات الرمح ، وإلى شعر شوقى الذى تصور عنده القاف - وقد استخدمها فى قافية قصيدة «النيل» - تدفق المياه . وهذا جيد جدا من شوقى فى نظر النويهى ، وذلك على الرغم من أنه متهم عنده «بقلة أصالته وسطحية صنعته فى أغلب شعره» . [٣٧]

ويبدو أن النويهى أحس أن هذا الأمر بولغ فيه فتراجع عنه تراجعا منظما . وهو يبدأ هذا التراجع باتهام ابن جنى بالمبالغة (وهو الذى استلهم منه الفكرة كلها فيما يبدو). يقول : «ولا شك أن ابن جنى يبالغ حين يعتقد أن جميع ألفاظ اللغة قد وضعت حاكية بأصواتها لمعانيها . إذ بالإضافة إلى أن بعض العلماء لا يوافقون على هذا ، ويرون للغة البشرية أصولا أخرى متعددة ، نجد أن اللغة - مهما يكن أصلها - تصل فى تطورها إلى مرحلة تنقطع فيها عن هذه الحكاية» [٣٨] . على أن هذا التراجع يزداد فى قوله : «فالمهم فى هذا الشأن هو صفة التكرار فى الراء ، وللشاعر أن يستعملها فى التعبير عن «مختلف» الأفكار والعواطف حين تكون أفكاره وعواطفه فى حالة تتحقق فيها هذه الصفة» [٣٩] . هكذا نرى تراجع النويهى عن «نظريته» ، وذلك من ناحيتين ، الناحية الأولى أن الأمر ليس أمر «جرس» الحرف فى ذاته ، وإنما هو أمر «تكراره» ، والناحية الثانية أن للشاعر أن يستخدم هذه الظاهرة فى «مختلف» العواطف ، وهكذا ينحل الارتباط بين الظاهرة والدلالة المعينة ، أو الإحساس المعين . «واختلاف» العواطف هو اختلاف واسع ، يصل حد «التضاد» . يقول : «فالمهم أن صوت النون حين يتردد فى ألفاظ متقاربة يصدر رنينا موسيقيا واضحا ينسجم مع انفعال الشاعر حين تكون له درجة معينة وشدة معينة كائنا ما كان هذا الانفعال «من طرب أو ألم» [٤٠] . وهكذا تنتهى النظرية - بعد الحماسة الشديدة - فى يد النويهى - إلى موقف وسط يأخذ من كل جانب بطرف . وهو يجمل رؤيته الوسط هذه على النحو التالى : «من هذا يرى القارئ أن مذهبنا فى الحكاية الصوتية «يتوسط» بين فريقين كلاهما فى نظرنا «مخطئ فى تطرفه»:

أولهما يغالى فى تقديم الحكاية ، فيعتقد أن صوت الكلمات هو وحده الذى يحدد معناها ، وأنه يحدده تحديدا لازما ، بحيث لا يصلح لأداء معان أخرى . ويدعى أننا لو لم نعرف معنى الكلمة الحاكية لاستطعنا أن نحزره من مجرد الاستماع إلى صوتها . ويحتج لرأيه بادعاء أننا حين نستمع إلى شعر جيد فى لغة لا نفهمها نستطيع أن نفهم عاطفة الشاعر العامة من فرح أو حزن ، أو رضى أو غضب ، أو هدوء أو ثورة ، وأن نستجيب لهذه العاطفة استجابة فنية .

وثانيهما ينكر الحكاية الصوتية انكارا باتا ، ويراها مجرد وهم ، وأنه ما من كلمة لغوية أو جملة شعرية تؤدى بصوتها معناها أداء حقيقيا ، بل نحن الذين من فهمنا للمعنى نتخيل فى صوته حكاية له» . (٤١)

لكن موقف النويهى يتحول حتى عن مكان الوسط ؛ وذلك حين يقول إننا لا نعرف حكاية الصوت «إلا إذا عرفنا معنى الكلمة أو الجملة» (٤٢) أو حين يقول ك «لا نعتقد» أن الصوت المادى وحده هو الذى ينتج هذا الأثر الفنى الكبير الذى نراه فى الألفاظ والجمل الحاكية ، بل ينتج هذا الأثر من اقتران الصوت بمضمونه الفكرى والعاطفى . «ولا نعتقد» أن لصوت ما معنى محددا مضبوطا لا يتعداه حتى يمكن فهم المعنى من مجرد الاستماع إلى الصوت» (٤٣) وأخيرا يفسر موقف ابن جنى تفسيرا يعود بالأمر كله إلى منطقة «الصفر» ، ويبدو لى وكأنه يتخلى عن الهدف الذى حارب من أجله المعركة ، بعد أن يكون قد حاربها بالفعل . يقول : «ما نظن أنه (ابن جنى) كان يعنى أن كل لفظ من ألفاظ اللغة ورد فيه أحد الحروف التى درسها يكون للحرف فيه نفس الحكاية المحددة المضبوطة التى قررها له فى اللفظ الذى درسه ... وكيف يدعى مثل هذا وهو يعرف أن جميع كلمات اللغة التى تبلغ مئات الألوف تتكون من ثمانية وعشرين حرفا لا أكثر» . (٤٤)

وترتبط الظاهرة الثانية بالظاهرة الأولى فى أنه إذاكان الجرس الصوتى للحروف والكلمات هو أساس أدائها للمشاعر والدلالات ، فمن المنطقى - لأول وهلة - أنه إذا انتظمت هذه الكلمات فى عبارات ، ومن ثم فى أنماط موسيقية ، أفضى ذلك بصورة طبيعية إلى نوع الدلالة ، أو الغرض الذى تؤديه . هنا تنقسم موسيقى البحور - فيما ترى هذه النظرية - إلى طويلة هادئة ، وقصيرة سريعة ، مع كل لوازم ذلك ، من مناسبة الطول والهدود لمعانى الجلال والرزانة ، ومناسبة القصر والسرعة للمعانى المقابلة .

يقول النويهى : «فبحر الطويل بإيقاعه البطئ الهادئ نسبيا يلائم العاطفة المعتدلة الممتزجة بقدر من التفكير والتملى ، سواء أكانت حزنا هادئا لا صراخ فيه أم كانت سرورا هادئا لا صخب فيه . وبحر الخفيف أيضا يلائم العاطفة المتزنة المضبوطة ، فى حين ينسجم بحر الكامل مع العاطفة القوية النشاط والحركاة سواء أكانت فرحة قوية الاهتزاز أم كانت حزنا شديد الجلجلة . ، فإذا زادت حدة العاطفة واهتزازها لاءمها بحر الوافر . فإذا بلغت درجة الاضطراب العنيف والتراوح بين شد وإرخاء وسرعة وإبطاء انسجم معها بحر المنسرح انسجاما عجيبا » [٤٥] . ، هكذا لا يسرف النويهى - فى هذه النظرية - إسراف من سماهم بعض «نقادنا المحدثين» فيربط موسيقى البحر «بدرجة العاطفة» لا بالعاطفة على إطلاقها كما يذهب هؤلاء النقاد ، ولكن الحقيقة تبقى - على كل حال - وهى أن بعض الأنماط الموسيقية يلائم عنده بعض الأنماط العاطفية .

وهو يمضى رابطا كل تفعيلة من التفعيلات المتموجة للبحر الشعرى بكل خلجة من خلجات مشاعر الشاعر . وهو يضرب مثلاً بقصيدة جاهلية من بحر البسيط ، الذى يلبى هدفه على أتم وجه . يقول معلقا على أبيات زهير التى أولها :

كـأن عـينىّ فى غـربىْ مـقـتّلة من النواضح تسـقى جنة سُحـقًا

«فأول ما نلاحظه هو تلك الملاءمة الرائعة بين الحركات الموصوفة وبين الوزن الذى نظم فيه زهير قصيدته . فبحر البسيط بتتابع مقاطعه فى ترتيبها الخاص . . ينسجم انسجاما لطيفا مع هذا النوع من الحركة ، وهى الحركة التى فيها بطء ثم بعض السرعة.. فالاستمرار البطئ المتأنى تمثله التفعيلة الطويلة «مستفعلن» والإسراع المتعجل المضطرب تمثله التفعيلة القصيرة «فاعلن أو فعلن » [٤٦] . ويريد النويهى أن يعمم قاعدته ، فيفترض فى سبيل ذلك افتراضا جدليا غريبا مؤداه أن هذه القصيدة لو جاءت على بحر الطويل لما كانت ناجحة ، وذلك لخلو الطويل من «القفز والعجلة المفاجئة التى نجدها فى البسيط . ولو جاءت القصيدة على بحر الكامل العظيم النشاط والتدافع .. لما لاءم هذا النوع من الحركة الذى يغلب عليه الهدوء والأناة وإن لم يخل من قفز وعجلة . ولو كان القصيدة فى بحر من البحور الشديدة العنف مثل الوافر .. أو الاضطراب مثل المنسرح .. لأخفقت تماما فى حمل هذا الجو السلمى الهادئ الذى يشيع فيها » [٤٧] . لكأن النويهى يريد لنا أن نحمد الله أن جاءت القصيدة من البحر الذى جاءت منه دون غيره . لكننا نقول إن القصيدة التى معنا موجودة فى هذا البحر ، وليست فى أى بحر

آخر ، فما الذى يجعلنا نثير هذا السؤال الافتراضى ، ونبذل الجهد فى الإجابة عن ذلك ، عوض أن نجد لأنفسنا طريقا لفهمها وتقديرها فى الصيغة التى جاءت عليها ؟

إذا كان القائلون بموضوع العلاقة بين البحر الشعرى والغرض الشعرى لم يدعوا - فى أى وقت - أنهم قاموا بإحصاء يطمئننا على صحة ما يقولون به ، فكيف يطمعون فى أن نسلم لهم بصحة ما يقولون ؟ وإذا كانت القصيدة العربية القديمة «متعددة» الأغراض (سواء أكان هذا لها أم عليها!) ، وكانت فى الوقت ذاته «أحادية» البحر ، فكيف يراد لنا أن نقتنع بصحة ملاءمة البحر للغرض ؟ ونقول فى هذه الحالة : أى غرض من الأغراض التى تشتمل عليه القصيدة ذلك الذى يراد لنا أن نقتنع بصحة ملاءمته للبحر الشعرى الذى جاءت فيه ؟ وحتى لو كانت «أحادية» الغرض ؛ فنحن نعلم أن الحزن ألوان ، والفرح ألوان ، والشوق ألوان ، فأى لون منها يلائم البحر الشعرى الذى جاءت فيه القصيدة ؟ وهل «يتلون» البحر الشعرى الواحد ليتناسب مع تلك الألوان ؟ ومن الناقد الذى أطلعنا على كل ذلك ؟ وأنَّى له أن يفعل ذلك ؟ وإذا كان الواقع العملى يرينا أن الشاعر يقول فى الغرض الواحد من بحور متعددة ، وأنه يفعل ذلك بأقصى قدر من الحرية ، فكيف تنهض فكرة ربط البحر الشعرى بالغرض الشعرى على رِجْلين ؟ وإذا كانت معانى الرزانة ، والجلال ، والجمال ، والصَّخب ، والهدوء ، والرقة ، والعنف ، تختلف من زمن إلى زمن ، ومن بيئة إلى بيئة ، بل من فرد إلى فرد ، فكيف ساغ لنا أن نعاملها على أنها أنماط وقوالب توضع فى موسيقى محددة فتحدث الأثر ذاته فى جميع الأحوال ؟ وهل نقول بتضييق المجال - فى أمر موسيقى الشعر وغرضه - فنجعل الخفيف للخفيف والثقيل للثقيل ، أو نقول بفتح المجال واسعا ، ليكون متمشيا مع منطق الطبيعة الفنية ، التى ترمى إلى تحطيم الحواجز وصولا إلى الفهم الكلى ، والمتعة الكلية - تلك المتعة التى تقوم أحيانا على الشىء وشبيهه ، وأحيانا على الشىء ونقيضه ، وأحيانا على الشىء وبديله ، وأحيانا على ما لا نهاية له من الأبعاد ؟ ويبدو لى أن موسيقى الشعر العربى المتحققة فى بحوره ، وتفعيلاته ، ونبره ، وإيقاعه ، وجرسه ، وتنغيمه ، أرحب أفقا ، وأسخى يدا فى التعبير عن ما لا نهاية له من الأفكار والمشاعر ، وذلك على عكس ما يريد أن يحجمنا - ويحجمها - فيه دعاة ربط موسيقى البحور بالأغراض. وأتجه - مرة أخرى - إلى القول بأن من الظواهر ما قد يبدو طليا للوهلة الأولى ، ولكنه

لا يثبت للامتحان . ولم يقدم لى جهد النويهى - فى هذه الناحية - حجة واحدة تخلق عندى يقينا أو شبه يقين .

أما الظاهرة الثالثة ، وهى ظاهرة تحليل الشعر وتفسيره عن طريق ربطه بمواقف مشابهة من حياتنا العادية ، والتعبير عن ذلك باللغة العامية ، فهى أكثر الظواهر شيوعا فى عمل النويهى ، وأراها أخطر هذه الظواهر على الإطلاق . فى الجانب النظرى ، يرى النويهى أن الشعر صورة مطورة للواقع ، لا صورة حرفية له ؛ فهو يقول فى موضع من كلامه : «فلنتذكر هنا أن الفن - أو الفن الجيد المتقن - لا يصدر عن الفنان فى أثناء معاناته لواقع التجربة «الخام» . إنما يصدر عنه حين يستعيدها فى مخيلته الفنية القوية»[٤٨] . ويقول فى موضع ثان : «إنما استطاع (الشاعر) ما استطاع من أداء فنى بعد مضى فترة من الانفعال الواقعى ضبط فيها هذا الانفعال وأمسك زمامه ، ونقله من مجال المعاناة الواقعة إلى مجال التذكر والتخيل» [٤٩] . ويقول فى موضع ثالث : «ذلك أن الذى نشهده فى الشعر ليس الشاعر وهو يعانى التجربة الواقعية ، بل الشاعر وهو يتذكرها بذاكرته التى يعيد إحياءها ، ويتخير عناصرها الهامة ويعيد ترتيبها بخياله الفنى، وينظر إليها من خلال مزاجه الخاص ، ويمزجها بعاطفته القوية فيضيف إليها من مزاجه وعاطفته عناصر تزيدها تكاملا وانسجاما ، وتجلى أهميتها الحقة ومغزاها الكامل له ولإخوانه فى البشرية ، ثم يصوغها فى ألفاظ مركزة مكثفة قوية الشحن والتداعى ، وينظم هذه الألفاظ فى موسيقية تساعدنا بإيقاعها وتنغيمها على الدخول فى عالمه العاطفى والتخيلى .. وبهذا يحقق الفن رسالته المزدوجة فى زيادة وعينا بتجارب الحياة وتعمقنا لمغزاها الحقيقى من ناحية ، وفى الترقى بهذه التجارب ، وبانفعالات الحس نفسها ، إذ يرفعها من مستوى الممارسة الحسية المباشرة إلى مستوى المشاركة الفنية التى تقوم على التذكر والتخيل والتعاطف» . [٥٠]

وقد كنا نتوقع فى ضوء هذا الشرح النظرى لمعنى الفن وأثره ، وبخاصة بعد أن قدم النويهى عبارات من مثل قوله إن الفن يزيد وعينا بتجارب الحياة ، ويساعدنا على الترقى بهذه التجارب الواقعية - أن يفسر الواقع بالفن . ولكن النويهى يواجهنا بعكس ذلك فى الجزء التطبيقى من عمله ، وهو الجزء الأكبر ، والأهم ، فى هذا العمل ؛ فلكى نفهم الشعر الجاهلي حق الفهم عنده ، علينا أن نقيسه بتجارب الحياة «الخام» ، وعلينا أن

نحول لغته إلى لغة الحياة العادية ؛ اللغة العامية ، والتعابير الشعبية . وعندى أن هذا قلب للموازين التى وضعها النويهى ذاته، وأمثلته التى يسوقها خير دليل على ما أقول :

فلكى نفهم قول الشاعر : «ومثل مالك ينفع» علينا أن نستحضر التعبير الدارج الآتى : «العجوز الجلدة الميت ع الفلوس» ، ولكى نفهم قوله : «ما لجسمك شاحبا» علينا أن نستحضر : «يا حسرتى عليك يا حسرتى ! يا خيبتى عليك يا خويا» (٥١) ، ولكى نفهم قول الأعشى :

وقد غدوت إلى الحانوت يتبعنى   شاو مشل شلول شلشل شول

نحن محتاجون إلى : «أيوه حاضر ! جاى حالا ! شاى هنا يا جدع للأوسطى حنفى وصلحه! يا مساء الورد ! تعميرة هنا للمعلم قلة وتقلها ! حاضر جاى ! يا مسا الفل على عيونك» (٥٢) ليس هذا فحسب ، بل نحن محتاجون إلى تذكر مشية محمود شكوكو المتمايلة فى تقليد مشية أولاد البلد . ولكى نفهم قول الشاعر : «يا شاه الوجوه» نحن محتاجون إلى : «اخص على دا شكل ! اسفخص على دا شكل ! » (٥٣) ، ولكى نفهم قول الشاعر :

« تسمع للحلى وسواسا إذا انصرفت »

نحن محتاجون إلى تذكر «شخشة» و «رجرجة» تحية كاريوكا (٥٤) . ولكى نفهم قول الشاعر :

« تمشى الهوينا كما يمشى الوجى الوحل »

نحن محتاجون إلى تذكر إسماعيل يس أو عبدالمنعم ابراهيم «حين يرتدى أحدهما «الملايا اللف» ويمضى مقلدا اهتزاز الأنثى ، فيظفر من النظارة بالضحك الشديد» (٥٥) . ولكى نفهم قول الأعشى :

صدت هريرة عنا ما تكلمنا   جهلا بأم خليد حبل من تصل

لابد من استحضار التعابير الشعبية التالية : «ما حناش قد المقام ؟ عبرونا يا خلايق ! الله الله ! البنت مش معبرانا يا جدعان ! يظهر مش عاجبين الست أم محمد ! مش مالين عينها ! جرى إيه يا بت ؟ أما عبيطة صحيح ! إيه هوه ؟ فيه حد أحسن منا ؟ فشر ! تسيبنا وتروح لمين ؟ عبرونا يا ناس ! عن أبو اللى يزعلنا . احنا الجدعان» (٥٦) .

وهكذا نلاحظ تكرر هذه الطريقة إلى حد «الهيمنة» ، كما نلاحظ تطورها من العبارة والعبارتين إلى الفقرة الكاملة . وهذا يدل على «استفحال» هذه الظاهرة عند النويهى ، كما يدل على عظم اقتناعه بها ، بصفتها من وسائله الأساسية فى تناول الشعر الجاهلى . وقد وصلت هذه «الظاهرة» حد الاستقرار ، فأصبحت «حجر الزاوية» فى فصل كامل من فصول كتابه ، وهو الفصل الذى عقده لدراسة قصيدة الجميح :

أمست أمامة صمتا ما تكلمنا مجنونة أم أحست أهل خروب

وقد ناقشت منهج النويهى وأسلوبه مناقشة مطولة منذ ما يزيد على عشر سنوات - وكان لا يزال هو - رحمه الله - على قيد الحياة [٥٧] ، ولا أرى مكانا لإعادة ما قلته هناك ، ولكننى أود أن أقول هنا إننى فندت منهجه ثمة من قراءة القصيدة ، وعرضت منهجا بديلا .

والشىء الذى يحيرنى - فى هذه المسألة - دائما هو : كيف نتناول بالتحليل النقدى كيانا معقدا هو النص الأدبى - نعترف أنه عمل فنى جيد من أعمال الموهبة والثقافة ، وأنه لذلك عمل خاص له تقاليده النوعية - برده إلى أصله «الخام» البسيط الذى يستوى فى إدراكه الخاص والعام ؟ ذلك شىء لا أعلم من توسع فيه على هذا النحو غير النويهى ، وهو أمر مقلق ، لا لأنه يتعارض - فحسب - مع ما هو متعارف عليه عند جميع النقاد من أمر مفهوم الشعر ، وأسلوب بنائه ، وحاجته إلى منهج - فى التناول - نابع من طبيعته هو لا من خارجه ، وإنما لأنه يتعارض كذلك مع كل ما ساقه النويهى ذاته من الناحية النظرية . لقد لوحظ - مما سقته من كلامه - أنه إذا تحدث حديثا نظريا جاء هذا الحديث واضحا ، ومنطقيا ، ولا يثير خلافا كبيرا ، فإذا جاء إلى التطبيق بدا وكأنه إنسان آخر ، فعمد إلى تلك الطريقة الساذجة التى لا يمكن أن تسهم فى تحقيق مقتضيات الكلام النظرى الذى يسوقه .

(هـ) تبدو محاولة النويهى دراسة الشعر الجاهلى - للوهلة الأولى - محاولة «نصية» ، «تطبيقية» ؛ فهو يجعل «النص» - فى كثير من الأحيان - نقطة انطلاقه ، ولكننا ندرك - على التحقيق - أنه سرعان ما يغادر «النص» فى معظم الأحيان ، ويغادره إلى غير رجعة فى كثير من الأحيان . وفى كثير من الحالات التى يريد أن يشعرنا فيها أنه مستغرق فى النص ، نشعر كذلك أن معانى هذا النص قد تقررت

فى ذهنه قبل أن يدخل حلبته على الإطلاق ، وأن كل جهده منصب على تبرير هذه المعانى التى استقر عليها سلفا . بل إنه ليصرح أحيانا بأن فهم «مضمون النص» أتى من طريق غير «منطوق النص» فيقول مثلا : «أما وقد فهمنا مضمون البيت فلنستمع الآن إلى أدائه» (٥٨) فهل يفهم «مضمون البيت» إلا من خلال «أدائه» ؟ وفى أحيان أخرى يترك النص تركا بيّنا ، ويعطينا معلومات مستفيضة ، ودروسا علمية مستقلة ، عن «الخيل» ، و«الضفادع» ، و«النعام» . أما فى «الخمر» ، فمعلوماته مستقاة «من الإنتاج الأدبى الغزير الذى كتب عن الخمر فى الأدب العربى وفى الآداب الغربية» . (٥٩)

قد يكون من الأسباب التى أغرت النويهى بمغادرة النص ، والذهاب بعيدا ، عمله الطويل داخل «قاعات التدريس» ، وحرصه على أن يكون لكتابه طبيعة «تعليمية» . إنه لا يفتأ يتحدث عن تجاربه فى التعليم ، وتقديم خبرته فى هذا المجال لشتى الطلاب ، من شتى الجنسيات . وأقول إن هذه المهمة قد تكون من الأسباب التى أغرته بمغادرة النص ، ولكننى لا يمكن أن أقول حتمت عليه ؛ فمغادرة النص لا يحتمها فى الدراسات «النصية» شىء .

وأول ما نلاحظه من مظاهر «الطابع التعليمى» للكتاب «نثر» الشعر ، وتقديم ذلك بديلاً عن «تحليله الفنى» . ولن أفيض هنا فيما هو معروف من أن طبيعة التعبير النثرى غير طبيعة التعبير الشعرى ، أو أن لغة القصيدة لا تساوى إلا نفسها ، وغير ذلك مما هو محل اتفاق بين النقاد . ونجد فى عمل النويهى صفحات بعد صفحات ، يتحول فيها الشعر إلى لغة نثرية من عمله هو ؛ الأمر الذى زاد من أمر الشعر المتناول غموضا .

ويتصل بهذه النقطة اللجوء المتكرر إلى مايمكن أن أسميه «وسائل الإيضاح» فى تناول الشعر . وهذه الوسائل تأخذ أشكالا متعددة ، يقع فى مقدمتها ذكريات النويهى الخاصة . وهى ذكريات متفاوتة الطبيعة والقيمة ، بعضها ثقافى ، وبعضها اجتماعى ، وبعضها شخصى بحت ، وهى تبتلع عددا كبيرا جدا من صفحات الكتاب ، وتتحول أحيانا «تنظيرات» ساذجة جدا ، كقوله فى توضيح الكلمات الطويلة القليلة التى توهم بالبطء ، والكلمات الكثيرة السريعة التى توهم بالسرعة (مع أنها جميعا تستغرق ذات الوقت) : «ونظير هذا أن تمشى ثلاثة أمتار بثلاث خطوات ، ثم تمشى نفس المسافة بست خطوات مستغرقا نفس مجموع الزمن» (٦٠) . أما حين يتحدث عن قول الحادرة :

فسميَّ ما يدريك أن رُبَّ فتية   باكرت لذتهم بأدكن مترع

فيقول : «هذا الزق قد ضرب لونه إلى السواد من كثرة استعماله فى احتواء الخمر. وهذا بدوره يدل على أنهم على شبابهم الغض قد طال عهدهم بمعاقرة الخمر . ليسوا إذن من «الأولاد الخام» الذين يشربون الخمر للمرة الأولى ، ويستعملون زقا «جديد لنج» . والنويهى لا يكتفى بهذا القدر من «وسائل الإيضاح» ، ولكنه يسرف فى ذلك إسرافا أراه يضر بتناول الشعر كثيرا ؛ فيخرج من منطقة «جادة» من مناطق الدرس الأدبى ، إلى ما يشبه «الهزل» . يقول : «هل تتذكر خجلك حين بدأت تتعلم لعبة «التنس» مثلا ، وفى يدك مضرب «جديد لنج» وأنت تتوق إلى اليوم الذى تكون فيه قد أكثرت استعماله حتى اسمر لونه من العرق والشمس ؟ أو تتذكر خجلك إذ اذهبت تشترى أول «ماكينة حلاقة» تستعملها لحلق تلك الشعرات القليلة التى بدأت تطر فى ذقنك فتملأك (كذا) بشعور جديد رائع من الزهو والكبرياء من ناحية ، والخجل من قلتها وخفتها من ناحية أخرى ؟» [٦١] . هكذا يبدأ النويهى بالنص ، ثم يغادره بعيدا ؛ فمن الحق أن نسأل : كيف تكون نهاية كلامه هذا تحليلا «وتنويرا» لبيت الحادرة السابق ؟ وما الفرق بين طريقته تلك – التى تبدأ من النص ثم تغادره بعيدا – وبين طريقة من لا يرضى هو عنهم ممن يدورون حول النص ، ولا يدخلون رحابه «فيبقون بعيدا» ؟

إن درجة النجاح التى يحققها «المعلم» من استخدام «وسائل الإيضاح» مرهونة –ولا شك بقيمة هذه الوسائل ، ومدى فعاليتها فى أداء وظيفتها ، بصفتها «وسائل إيضاح» . إنها كالتشبيه – فى فن القول – ما لم يتقدم بالمعنى درجة فى سلم الوضوح فإنه قد يتأخر به درجات ؛ ولأمر ما كان هناك فرق بين التشبيه البليغ وغير البليغ . ونحن حين نشرح قول الحادرة (مثلا) :

متبطحين على الكنيف كأنهم   يبكون حول جنازة لم ترفع

«بتلذذ أحدنا بأكل الشطة إذ تلهب فمه وتحرق حلقه فتدمع عيناه ويصيح متلذذا بالألم الحاد (وهل تتصور لو اخترعت شطة خالية من اللذع الحارق أن أحدنا يجد فيها لذة؟)[٦٢] نكون قد انتقلنا من منطقة أكبر ضوءا إلى منطقة أقل ضوءا ، أو من منطقة المتعة الفنية المطلقة إلى منطقة الحس المادى المحدود ، ونتساءل : كيف يمكن أن يوضح مثل هذا الشعر بمثل هذا النثر ؟

هكذا يشرح النويهى « المركب » ، « بالبسيط » . ولكن « البسيط » ليس دائما صالحا لشرح «المركب» ، وذلك لاختلاف طبيعة التكوين . فإذا أوغلنا فى هذا «البسيط» كنّا على خطر من أن نفقد الجو الشعرى «المركب» كلية . ونعود إلى «وسائل إيضاح» النويهى فى تعليقه على قول علقمة السابق :

كأس عزيز من الأعناب عتقها ... إلخ .

لنرى مثول هذا الخطر . يقول : «كما يتخير أحدنا شتلة المانجة الغالية ليزرعها فى حديقته» أو يقول : «هذا يذكرنا بما نقرأه (كذا) فى الروايات والسير الإفرنجية الحديثة (لماذا : الحديثة ؟ لا أدرى !) حين يريد الأرستقراطى الغنى أن يحتفل بحدث كبير فيرسل رئيس خدمه إلى قبو القصر ليحضر له خمرا صنعت فى زمن نابليون أو عصر آخر من العصور الماضية» . وفى التعليق على قول الحادرة :

بكرت سمية بكرة فتمتع

يقول : «أما كاتب هذه السطور فيذكر ذكرى أشد مرارة ، لأنه لم يقبل فيها على فراق أيام معدودات ، بل على فراق سنوات طويلات ، ولم تكن من سنى السلم العادية التى لا يخشى فيها على راحل أذى كبير ، بل كانت سنى الحرب العالمية الثانية .وذلك حين رحل الكاتب فى أكتوبر سنة ١٩٣٩ ليتولى منصبه الأول كمحاضر مساعد فى جامعة لندن . وكان فى ريعان الشباب .... » (٦٣) وفى التعليق على قوله :

وبمقلتى حوراء تحسب طرفها وسنان ..

يقول : «وسأظل أذكر حين عدت إلى مصر بعد غيبة خمس سنوات كاملات فى بلد غربى، كيف فتنتنى هذه النظرة المتكاسلة الخجول وألهبت قلبى ، من فتاة تصادف جلوسها أمامى فى «الأوتوبيس» فى يومى الأول بعد العودة ، فقد كنت حرمتها طويلا فى غربتى ، حيث لم أكن أرى إلا عيونا تنظر نظرة مباشرة سافرة لا خجل فيها » (٦٤) . على أن هذا الخطر يبلغ أقصى درجاته ، وذلك حين نرى أن قول النويهى : «لقد عزفت عن ارتياد الملاهى والكباريهات ولم أعد أركب إليها تاكسى ولا أتوبيس» يرد تعليقا على قول زهير:

صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله وعرّى أفراس الصبا ورواحله

وقوله : «واد يا زهير .. الله عيب ياعم زهير ! هئ دانت عمنا» يرد تعليقا على قوله : وقال العذارى إنما أنت عمنا ... (٦٥) . وهكذا يتضخم الكتاب بفيض من الذكريات والتعليقات التى تحقق عندى - أنا القارئ ! - عكس المراد ، كما تدل على أن النويهى حين اهتدى إلى عبارته الدالة التى وضعتها فى صدر المقال : «والشعر الجاهلى يمتاز بالإيجاز ، ولا يأتى بكلمة واحدة لا لزوم لها» لم يضعها نصب عينيه فى جميع الأحوال.

يخصص النويهى الفصل الأخير من كتابه لدراسة «مطولة الأعشى اللامية» :

ودّع هريرة إن الركب مرتحل وهل تطيق وداعا أيها الرجل

وهو يراها نوعا من السخرية الذى لا جد فيه من جانب الأعشى . وأرى أنا هذا - من جانبى - نوعا من مغادرة النص إلى غير رجعة . إن هذه القصيدة عند النويهى قصيدة «هزلية» «كوميدية» بالمعنى الحرفى ، وكل الصفات - الجادة فى مظهرها - التى أطلقها الأعشى على هريرة ، وكل المعانى التى ساقها فى القصيدة ، إنما ساقها على سبيل المزاح. ولا أريد أن أنفى «هزلية» القصيدة ، أو أثبت «جديتها» ، وإنما أريد فحسب أن أقول أنه يعز علىّ إدراك الكيفية التى اهتدى بها النويهى إلى أن هذه القصيدة قصيدة «هزلية» ، كما أننى لا أدرى السبب الذى جعله يلتفت إلى أن هذه القصيدة وحدها - من بين النصوص التى درسها - قصيدة هزلية ! لقد وضع توطئة للموضوع ، اشتملت على «نتيجة مسبقة» لا تشتمل على دليل واحد على صحة ما ذهب إليه ، ثم مضى يلتمس الشواهد على ذلك الذى ذهب إليه فلم يزدنا اقتناعا به . يقول : «والمفتاح إلى فهم عاطفتها الحقيقية أن ندرك أن حزنها متكلف ، وأنه متكلف عن عمد لغرض الدعابة والمفاكهة ... وما نخاله أنشد هذه الأبيات إلا فى مجلس طرب ولهو جمع بينه وبين رفاقه فى المتعة ، يشربون الخمر ، ويسمعون الموسيقى والغناء ، ويداعبون القيان» (٦٦). نحن مطالبون - إذن - بأن نعتقد فى أن «حزن» هذه القصيدة «متكلف» ، وإلا فنحن مهددون بأننا لن نهتدى إلى «مفتاح» «عاطفتها الحقيقية» . لكن ما سبيلنا إلى إدراك هذا التكلف ؟ وهل يكفى فيه أن ينشأ مما «نتخيله» من أن صاحبها كان فى مجلس طرب أو شرب ؟ إن هذا «التخيل» ذاته محتاج إلى سند يساعدنا عليه ، وهو حتى إن صح لدينا ليس دليلا على «هزلية» القصيدة . ذلك لأن الدليل الوحيد الذى يوثق به فى مثل هذه الأمور هو الدليل النابع من «نص القصيدة» ، ونص القصيدة محكوم بتقاليد

اللغة التى ينتمى إليها . ولم يقدم النص اللغوى لهذه القصيدة قرينة واحدة يقدمها إلينا النويهى ليدعم بها ما ذهب إليه .

الأعشى يقوم عند النويهى بتمثيلية هزلية ، ونحن لا ننفى هذا ولا نثبته ، ونأخذ على النويهى أنه يثبته بدون دليل ، وبذلك تنحصر نقطة الخلاف بيننا وبينه فى التالى : إنه ما دام يبنى نتائجه على أمور «خارج» النص لا «داخله» فإنه لا يمكن أن يقنعنا بصحة هذه النتائج . وله أن «يتخيل» ما يشاء ، وغيره لا يعوزه «التخيل» ، ولكن «التخيل» لا يمكن أن يثبت – أو ينفى – شيئا ، والبديل الصالح – الذى نحن فى أمسّ الحاجة إليه – هو «النقد الموضوعى» ، الذى ينهض على أساس من الفقه اللغوى للنص ؛ أى ما يمكن أن تسمح به تراكيبه ، وصوره ، ورموزه ، وإشاراته النابعة منه ، وإيحاءاته المرتبطة بتقاليده التعبير فيه . أما مغادرة كل ذلك إلى «التخيل» أو إلى «الذكريات» ، أو إلى افتراض أمور لا يحتم علينا النص افتراضها – أو لا يساعدنا على افتراضها – فهو يبعد بنا عن «الموضوعية» .

يريد منا النويهى – إذن – أن نبدأ من نقطة «غير محايدة» ؛ فنتصور الأعشى مع رفاقه فى مجلس شراب ، ونتابعه وهو «يتمشى» ، و«يتثنى» بينهم ، ونتصنع معه «الجد» لننفجر فجأة فى «الهزل» ، بل «نضرب معه الدنيا صرمة» ، ونصيح معه فى نشوته : «احنا أولاد البلد ، أولاد الحتة ، العترات ، الجدعان الفتوات» ، وأن نهتز كما يهتز السكارى ، وإلا فنحن على خطر من أن نضيع «مفاتيح القصيدة» . ونريد نحن أن نطمئن إلى أن «الدلالات الشعرية» إنما تنبع من «الأساليب الشعرية» ، تلك الأساليب التى اختار الشاعر – بمحض إرادته وبدون أى ضغوط خارجية – أن يسوق إلينا فيها تلك الدلالات . أما القيم الصوتية التى يتخيلها النويهى فقد تكون صحيحة (وقد لا تكون) ولكنها لا تصنع «حقيقة نقدية» . والمسألة فى أصلها ليست الموقف الذى يمكن أن يكون الشعر قد قيل فيه ، وإنما هى الشعر نفسه ؛ وذلك لأن الموقف – مهما بولغ فى تقديره – أمر يقع خارج الشعر . وقد قال النويهى نفسه إن «الكلمة هى أداة الشاعر الوحيدة إلى تحقيق غرضه الفنى» . (٦٧)

(و) هذا كتاب ضخم ، يجمع أفكارا كثيرة ، تعبر عن خلاصة خبرة صاحبه بالحياة ، وبالتراث العربى ، فيه حيوية المعلم حين يلتحم بتلاميذه فى قاعة الدرس ، وفيه خياله الجامح ، الذى يقع به أحيانا دون الهدف ، وأحيانا يجاوزه ، وقليلا ما يصيبه فى الصميم .

إشارات وتعليقات :

(١) تحتفل أعمال الدارسين التقليديين الخلّص ، أمثال حسين المرصفى فى «الوسيلة الأدبية» ، وأحمد السكندرى فى «الوسيط فى الأدب العربى وتاريخه» ، بالشعر القديم احتفالا كبيرا ، وكذلك يحتفل به النقاد المجددون ؛ أمثال طه حسين فى «فى الشعر الجاهلى» ، و«حديث الأربعاء» ، وفى كتبه عن أبى العلاء المعرى والمتنبى ، والعقاد فى «شاعر الغزل» ، و«جميل بثينة» ، «وابن الرومى - حياته من شعره»، وفى مقالاته التى تتضمنها كتب له أمثال «المراجعات» و «المطالعات» ، والمازنى، وبخاصة فى كتابه عن «بشار بن برد» . وفى جانب آخر نرى اهتماما كبيرا بهذا الشعر من قبل الشعراء المبدعين ؛ يستوى فى ذلك الكلاسيكيون ؛ أمثال البارودى فى مقدمته النثرية لديوانه ، وفى «مختاراته» الشعرية ، وشوقى ، وبخاصة فى مقدمته النثرية للطبعة الأولى من ديوانه ، والرومانسيون فى نظرتهم إلى الأصول باعتبارها المنبع الأول الذى ينبغى أن تعود إليه الروح الشاعرة الرومانسية الأصلية، وذلك لتخلص الشعر من «القشور والطلاء» (على حد تعبير العقاد) ، وأصحاب الشعر الجديد ، أمثال أدونيس فى «ديوان الشعر العربى» ، وصلاح عبدالصبور فى «قراءة جديدة لشعرنا القديم» .

(٢) «دراسة الأدب العربى» ، الدار القومية للطباعة والنشر ، انظر الفصل الأول ، ص٥-٩٢ . وقد عاد المؤلف إلى الشعر الجاهلى فى كتابه «قراءة ثانية لشعرنا القديم» ، من منشورات كلية الآداب فى الجامعة الليبية ، فقام بتحليلات مضنية ، جلّى فيها طريقته التى تعمل «من داخل النص الأدبى» ، ولكنها «تغادره» أحيانا إلى آفاق بعيدة ، تطوف بالعقل الفردى (على طريقة فرويد) والعقل الجمعى (على طريقة يونج) ، وهكذا توحّد هذه الطريقة بين امرئ القيس وحصانه فى نسق نموذجى واحد ، وتحوّل مصابيح الراهب إلى نسق من الطقوس ، وتومئ عندها فكرتا الوشم والكتابة إلى الحياة التى «يزول فيها الفردى الفانى من أجل الكلى أو المثالى» (ص٦٠) ، وتكون «الناقة والفرس والمطر والرحلة» . محاولات لصنع أجزاء «من تمثال مقدس ، يقره ويباركه ضمير المجتمع» (ص٥٤) . وهكذا ترى هذه الطريقة فى النص أمورا قد تثير إعجابنا بدلالتها على عقل نشط دءوب ، ولكنها لا تحقق طمأنينتنا ببناء «مرجعية» تبدأ من النص ، وتنتهى إليه .

(٣) محمد النويهى ، الشعر الجاهلى ، منهج فى دراسته وتقويمه ، الدار القومية للطباعة والنشر ، بدون تاريخ (جزءان) ، وسيشار إليه منذ الآن باسم : النويهى (ثم يذكر الجزء والصفحة) .

(٤) أشار المؤلف فى حاشية من حواشيه (١-١٦٥) إلى أنه أخذ ستًّا من القصائد التسع التى درسها من كتاب «المفضليات» ، واصفا إياه بأنه «أقدم المجموعات الشعرية جميعا وأوثقها» ، وواصفا صاحبه ، المفضل الضبى ، بأنه «من أعظم الرواة القدامى عدلا وفضلا» ، ونبه على قلة الكم الذى درسه من الشعر الجاهلى (١-٢٦) ، ودافع عن ذلك دفاعا لا يخرج عن القول بأن ما اختاره لا يعدو أن يكون تمثيلا .

(٥) النويهى : ١-٦ ، وتصف هذه العبارات طه حسين بأنه : «مثل ملهم ، وأستاذ موجه ، وناقد أدبى لا يشق له غبار فى إرهاف حسه اللغوى ، وصقل ذوقه الفنى ، بل إنه ليعتقد (النويهى) أنك (يخاطب طه حسين) أكمل ذواقة للشعر عرفه الأدب العربى فى تاريخه كله» . وأود أن أوجه النظر إلى أن ما فى هذه العبارات من إفراط فى التعبير ، ومن إسلام النفس للمشاعر ، يحول دون استخلاص أية صفات أدبية أو نقدية منها ، يمكن بها الوقوف على ما يريده النويهى بالضبط .

(٦) النويهى : ١-٢٣٢ ، ٢٣٣ ، ٢٧٢ ، ٢٧٣ ، ٢-٤٣٩ ، ٨٤٤ ، ٨٤٥ .

(٧) انظر بصفة خاصة ، النويهى : ١-٢٧٣ وما بعدها .

(٨) النويهى : ١-٢٧ ، ٢٨ . وأرى هذا كلاما مستقيم المعنى ، وذلك على الرغم من دوران عبارته، وعدم إحكامها . وهو كلام يدين ما يلوكه أصحاب الخبرات الضحلة بالأدب العربى ، ممن يرددون «القضايا العامة» ، أو يموهون على القراء بادعاء «المقاييس» أو «الأصول» ، حتى إذا جاءوا إلى تحليل النصوص ذاتها كشفوا عن عجز يثير الرثاء ، ويشكك فى قيمة أى كلام نظرى كانوا قد تشدقوا به . لكن الذى لا يصح أن يمر دون ملاحظة هو حديث النويهى عن «ألوف الجزئيات»، وهو الذى لم يتناول من الشعر الجاهلى سوى بضع قصائد ، ثم أباح لنفسه أن يصدر بذلك عن «الشعر الجاهلى» ما شاء من أحكام .

(٩) ا لنويهى : ١-٣٦ .

(١٠) النويهى : ١-١٠ .

(١١) النويهى : ١-٣١ . ويتمسك النويهى بشرطه هذا فى بداية الأمر ، قائلا إن الدارس إذا لم يتيسر له العيش فى صحراء الجزيرة العربية عليه أن يقصد «أى ركن صحراوى غير بعيد عن بلده، فسيجد فيه بعض العوض» (١-٣٢) ، لكنه يتراجع عن هذا بعد ذلك فيسمح للناس «-فى حالة تعسر وجود صحراء ألبتة ، أو انشغال الناس بحياتهم المدنية المعقدة - أن يكتفوا بقراءة كتب «جغرافية بلاد العرب» ، والكتب التى وضعها الرحالون ، وأسفار العهد القديم من الكتاب المقدس» (١-٣٣) . وهذه النظرة متأثرة عندى بما يفعله المستشرقون التقليديون ، الذين دأبوا على العيش طويلا فى البيئة التى يدرسونها ، وتبنى طريقة أهلها فى العيش ، زاعمين أن ذلك يوفر لهم فرصة أفضل للمادة التى يدرسونها . ولا يخفى أن النصوص التى يهتم بها هؤلاء المستشرقون أوسع مدى من النصوص الأدبية ، أو النصوص الشعرية ، كما أن أهداف هؤلاء أوسع مدى من الاقتصار على «نقد الأدب» . ونظرة النويهى هنا متمشية مع نظرته الأخرى فى ربط الأدب بتجارب الحياة الواقعية ، فأفضل صيغة لشرح الشعر عنده أن تربطه بتجربة لك مماثلة للتجربة التى يعبر عنها الشاعر ، وأن تقيسه بما تختبره من أحوال الواقع حولك .

(١٢) النويهى : ١-١١٦ .

(١٣) النويهى : ١-١١٨١ .

(١٤) النويهى : ١-١٢٧ .

(١٥) النويهى : ١-١٢٨ . وهذه النظرة الرومانسية لمعنى الشعر وغايته نظرة شائعة فى الكتاب . انظر : ١-٣٢٤ ، ٢-٤٦٠ ، ٤٦١ .

(١٦) النويهى : ١-٤٩ .

(١٧) انظره فى كلامه على تعريف الشعر ، وطريقة عمل الشاعر فى مواضع متفرقة من الكتاب ، وعلى سبيل المثال : ١-١٥٦ ، ٢-٥٥١ .

(١٨) النويهى : ١-٤٢ ، ٦٣ ، ٦٩ ، وفى مواضع أخرى متفرقة .

(١٩) النويهى : ٢-٥١٠ .

(٢٠) النويهى : ٢-٥٥٥ . وأود أن ألفت النظر هنا إلى اللغة الإنشائية الفضفاضة التى يستخدمها النويهى هنا ، وفى أماكن أخرى كثيرة جدا من الكتاب ، بحيث تبلغ حد الظاهرة المتفشية ؛ فعبارات من مثل : «سنطرب ولا شك» ، و«حماستها القوية» ، و«انفعالها الجياش» لا تساعد كثيرا على الفهم ، ولا على دقة لغة النقد الأدبى التى نسعى إلى الوصول إليها .

(٢١) النويهى : ٢-٤٣٥ .

(٢٢) النويهى : السابق .

(٢٣) النويهى : ٢-٤٣٦ . وفكرة العضوية فى أصلها فكرة رومانسية .

انظرها فى كتاب :

Bowra, M., The Romantic Imagination. Oxford, 1961.

وفى كتاب :

Spender, S., The Struggle of the Moderns, London, 1963.

وقد عبر النويهى عن أسفه لأنه لم يقدم إلى قارئ كتابه نموذجا تحليليا لقصيدة إنجليزية ، تتحقق لها الوحدة العضوية . ولا أدرى لماذا لم يفعل ؟ ألضيق المجال (فى كتاب يقارب الألف صفحة) ؟ أو لعدم قدرته على ذلك (وهو العليم - ولاشك - بدقائق الأدب الإنجليزى ، الأمر الذى يكشف عنه إعجابه الكبير بهذا الأدب ، وهو إعجاب بادٍ فى الكتاب كله) ؟ إنه لو قام بمثل هذه المهمة لكان ذلك أجدى على القارئ من كثير مما ورد فى الكتاب ، وبخاصة التعابير ، والحكم والأمثلة العامية ، التى يشرح بها الشعر الجاهلى !

(٢٤) النويهى : ٢-٤٣٥ .

(٢٥) النويهى : ٢-٤٤٤-٤٤٥ .

(٢٦) النويهى : ٢-٤٥٥ وما بعدها . ويبدو أن النويهى لا يسلم للقدماء بحسنة واحدة فيما استخرجوه بالنظر فى الشعر القديم . هذا مع أنهم كانوا أقرب إلى بيئة هذا الشعر ، ومع أنه ممن يعولون على البيئة تعويلا كبيرا . ورفضه ابن قتيبة هنا نموذج لرفضه كل ما ورد عنهم . وهو «يجهّلهم»، ويضن عليهم حتى بمجرد ذكر أسمائهم، ويتحدث عنهم بعبارات أراها تستخف بهم ، وبالتالى تحط من قدرهم ، مثل «سامحهم الله» ، و«غفر الله لهم» ، و«عفا عنهم» . والوحيد الذى ردد آراءه - كما نرى - وأعجب بطريقته وفكرته فى ربط جرس الحروف بمعانيها - هو ابن جنى . ولا يسع الإنسان إلا أن يتساءل : أليس ابن جنى أيضاً من القدماء ؟ وإلا أن يقول إن القدماء - مثلهم فى ذلك مثل غيرهم - فيهم المجيد وغير المجيد ، وإن الهجوم المطلق عليهم - كالثناء المطلق عليهم - ليس من النهج الموضوعى فى شيء .

(٢٧) النويهى : ٢-٤٦٠ ، ٤٦١ .

(٢٨) النويهى : السابق .

(٢٩) النويهى : ٢-٨١٣ .

(٣٠) النويهى : ١-١٤ . يعنى النويهى على علماء البلاغة أعجميتهم ، وأنهم كانوا متأثرين بالفلسفة وعلم الكلام ، ويهاجم علوم البلاغة من معان وبيان وبديع ، ويتجاهل التراث النقدى الضخم الذى وضع أسسه ابن سلاّم ، وابن طباطبا العلوى ، وطوره القاضى الجرجانى والآمدى . وهو تراث يعتمد على «التنظير» لعلم الأدب ، و«التطبيق» على نصوص الشعر العربى ، كما يعتمد على مهاجمة التفلسف والمنطق وعلم الكلام . وأعجب لقول النويهى إن النقد القديم قام على أساس علوم البلاغة ، وأرى العكس صحيحا ! .

(٣١) يقول القاضى الجرجانى فى كتاب «الوساطة بين المتنبى وخصومه» : «وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن ، وتستوفى أوصاف الكمال ، وتذهب فى الأنفس كل مذهب ، وتقف من التمام بكل طريق ، ثم تجد أخرى دونها فى انتظام المحاسن ، والتئام الخلقة ، وتناصف الأجزاء ، وتقابل الأقسام ، وهى أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول ، وأعلق بالنفس ، وأسرع ممازجة للقلب، ثم لا تعلم -وإن قايست واعتبرت ، ونظرت وفكرت - لهذه المزية سببا ،ولما خصت به مقتضيا. ولو قيل لك : كيف صارت هذه الصورة ، وهى مقصورة عن الأولى - فى الإحكام والصنعة ، وفى الترتيب والصيغة ، وفيما يجمع أوصاف الكمال ، وينتظم أسباب الاختيار ، أحلى وأرشق ، وأحظى وأوقع ؟ لأقمت السائل مقام المتعنت المتجانف ، ورددته رد المستبهم الجاهل ! ولكان أقصى ما فى وسعك ، وغاية ما عندك أن تقول: موقعه فى القلب ألطف ، وهو بالطبع أليق» (انظر ط الحلبى بتحقيق أبوالفضل ابراهيم وعلى البجاوى ، ص٤١٢ وما بعدها) . ويقول الآمدى فى كتاب «الموازنة بين الطائيين» : «وبقى ما لا يمكن إخراجه إلى البيان ، ولا إظهاره إلى

الاحتجاج ، وهو علة ما لا يعرف إلا بالدربة ، ودائم التجربة ، وطول الملابسة» . ويقول : «ثم إن العلم الذى لا يعلم فى أكثر أحواله إلا بالرؤية والمشاهدة لا يعرف حق المعرفة بالقول والصفة» (انظر ط دار المعارف بتحقيق سيد صقر ، ص٣٨٨ وما بعدها) . ومن قبل هذين يقول ابن سلاّم فى كتاب «طبقات فحول الشعراء» : «ويقال للرجل والمرأة ، فى القراءة والغناء : إنه لندىّ الحلق، طل الصوت ، طويل النَّفَس ، مصيب للحن ، ويوصف الآخر بهذه الصفة ، وبينهما بون بعيد ، يعرف ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع له ، بلا صفة ينتهى إليها ، ولا علم يوقف عليه» (انظر ط المدنى ، بتحقيق محمود شاكر ج١ ص٥ وما بعدها) . قارن بين هذه الأفكار جميعها وقول النويهى الآتى من أن استحضار قيمة العمل الأدبى هو عمل من أعمال «الإيمان» .

(٣٢) هذه الظاهرة مبثوثة فى تضاعيف الكتاب كله ، والقارئ يلاحظها دون عناء . وهى تصل أحيانا حد التحكم الذى يكاد فيه النويهى أن يقول إن كيت وكيت صحيح لأن «الإنجليز» يقولونه أو يفعلونه ، وإن كيت وكيت لا يمكن أن يكون صحيحا لأن الإنجليز لا يمكن أن يفعلوه أو يقولوه !

(٣٣) النويهى : ١-٤٧ .

(٣٤-)النويهى : ١-٦٣ .

(٣٥) النويهى : ١-٨٤ .

(٣٦) النويهى : ١-٩٦ .

(٣٧) النويهى : ١-١٣٤ .

(٣٨) النويهى : ١-٧٦ (وانظر كذلك حاله مع ابن جنى فيما قبل هذا وبعده) .

(٣٩) النويهى : ١-٩٩ ، ١٠٠ .

(٤٠) النويهى : السابق .

(٤١) النويهى : ١-١٠٢ . ولم يقل لنا النويهى من هم هؤلاء الذين يغالون أو يفرطون ، فى مسألة ربط أصوات الكلمات بمعانيها . حقا إننا نعلم أن ابن جنى فى «الخصائص» يرى الرأى الأول ، ولكننا لا ندرى حدود مبالغته ، التى أشار إليها النويهى إشارات غير شافية ، كما نعلم أن نقاد النويهى – وهم أشباح مجهولون فى طول كلامه وعرضه – يرون عكس ما يرى . ولابد أن نلاحظ هنا الطابع «التعميمى» المطلق فى كلام النويهى ، مما لا يسمح بأية فرصة لرؤية مكانه هو بين هذين الموقفين على نحو دقيق .

(٤٢) النويهى : ١-١٠٣ .

(٤٣) النويهى : ١٠٦ .

(٤٤) النويهى : السابق .

(٤٥) النويهى : ١-٦١ .

(٤٦) النويهى : ١-١٣٢ .

(٤٧) النويهى : ١-١٣٣ . وهذا النوع من الافتراض يدل على أن لدى النويهى إعجابا سابقا بالقصيدة، يحاول أن يلتمس له الأسباب ، فى ضوء مقولته عن ربط البحر الشعرى بالغرض الشعرى . وآية ذلك أنه عاد فى : ١-٣٦٠ فعبر عن عدم إعجابه بأبيات لعلقمة لأنها سريعة الغرض ومع ذلك فبحرها البسيط . ويرى النويهى أن علقمة لو وضعها فى بحر الكامل أو الوافر لنجح فى تصوير غرضه . ألا يدل كل ذلك على أن الإعجاب - أو عدم الإعجاب - بالشعر مقرر ثابت فى ذهن النويهى، وأن دواعى هذا الإعجاب تكمن فى نواح أخرى غير البحر الذى ورد فيه؟

(٤٨) النويهى : ٢-٤٥٩ .

(٤٩) النويهى : ٢-٥٥١ .

(٥٠) النويهى : ١-٣٩٨ . وهذه فكرة مطردة فى الجانب النظرى من كلام النويهى ، يعود فيؤكدها فى آخر الكتاب (٢-٨٨١) بقوله عن الشعراء الجاهليين : «...غير مقتصرين فى هذا كله على نقل تجاربهم نقلا تسجيليا جامدا ، بل مضيفين إليها من ذات أنفسهم ما يعيد خلقها ويحقق إكمالها فيحييها ويجددها ويخلدها بنقلها من مستوى الممارسة الحسية إلى مستوى الممارسة الفنية التى تقوم على التذكر والتخيل والمشاركة العاطفية» .

(٥١) النويهى : ٢-٦٧٠ ، ٦٧٤ .

(٥٢) النويهى : ١-٦٨ ، ٢-٨٦٠ .

(٥٣) النويهى : ٢-٥٣٥ .

(٥٤) النويهى : ٢-٨٣٢ .

(٥٥) النويهى : ٢-٨٢٨ .

(٥٦) النويهى : ٢-٨٤٩ .

(٥٧) انظر لذلك مقالتى التى نشرت فى الكتاب التذكارى الذى صدر سنة ١٩٨١ ، عن قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة الكويت ، احتفاء بدخول القرن الخامس عشر الهجرى ، وهى بعنوان «مدخل إلى قراءة الشعر» ، وفيها مناقشة لطريقة النويهى فى تناول هذه القصيدة . وقد أعدت نشر هذه المقالة فى كتابى «قراءة الشعر» (ط مكتبة الزهراء فى القاهرة سنة ١٩٨٥) ص١٠-٤٩ .

(٥٨) النويهى : ١-٣٥٨ .

(٥٩) النويهى : ١-٩٥ .

(٦٠) يصل الأمر بالنويهى فى التعبير عن طريقته «التدريسية» إلى الحد الذى يعقد فيه صفحات طويلة تجرى بعض سطورها على النحو التالى : «هبك أيها القارئ الكريم قد طلب إليك أن تشرح لمجموعة من الطلاب من بعض بلدان شمال أوربا هذين الشطرين من شعرنا الشعبى :

أكل البلح حلو لكين النخل عالى به

والقلب داب وانكوى ما حد دارى به» (١-٢٠٣) .

ثم يفصل الكلام فى مراحل عمله المقترحة من شروح لغوية ، ورسومات توضيحية، ولفت نظر التلاميذ إلى كذا وكذا ، مما يشكل طريقة غريبة جدا فى نظرى لتناول «النص الأدبى» على أى مستوى من المستويات .

(٦١) النويهى : ١-٢٦١ .

(٦٢) النويهى : ١-٢٦٩ .

(٦٣) النويهى : السابق .

(٦٤) النويهى : ١-١٦٨ .

(٦٥) النويهى : ١-١٧٩ .

(٦٦) النويهى : ٢-٥٧١ وما بعدها . ويفيض بعد ذلك فى ذكرياته ، وكيف أن مندوب إحدى شركات التأمين عرض عليه حين كان فى الثالثة والعشرين من عمره وثيقة يحصل بها على مبلغ كذا وكذا حين يكون فى سن كذا ، فسخر منه . والآن وقد مرت السنون ، ولا يدرى كيف مرت ، يتحسر على الرفض ، لأنه لو استقبل من أمره ما يستدبر الآن وقبل ، لكان فى يده مبلغ عظيم ... إلخ.

(٦٧) الفصل المشار إليه موجود فى : ٢-٨١٦ .

* * *

القسم الثانى

أوراق تطبيقية

الشاعر والمدينة (*)

[١]

الشعر رؤية خاصة للحياة ، ولأنه كذلك فالشعراء يمتازون عن غيرهم من بنى البشر، وكل شاعر يمتاز عن كل شاعر آخر . والأسلوب فى الشعر ليس أحد عناصره ، فضلا عن أن يكون عنصرا خارجيا أو من عناصر الزينة فيه .

الأسلوب فى الشعر هو الشعر ذاته ، هو كيانه - لأنه تكوينه - وهو معناه ومغزاه . وقد بدا لى كلام الناقد الأمريكى « ومسات » متحفظا حين عد الأسلوب فى الشعر « مستوى من مستويات المعنى فيه » ، [١] وهو تحفظ لا مبرر له ، وقد كان الجاحظ أقرب إلى طبائع الأمور حين قال عن الشعر إنه « صناعة ، وضرب من النسج ، وجنس من التصوير » ، وأما المعانى فهى « مطروحة فى الطريق » . [٢]

ولأن الأسلوب فى الشعر هو معناه ، أو بعبارة أخرى ، لأن طريقة التعبير عن المعنى فى الشعر هى المعنى ، بقيت القصائد الجيدة التى تتناول « الموضوع » الواحد مطلوبة لذاتها فى بيئات مختلفة ، وعلى مدى أزمنة متتابعة . ذلك أن الشعر العظيم لايبلى ، لأنه لا يتراكم ، ولا ينسخ بعضه بعضا ، وهو مهما بدا متشابها - فى السطح- لأصحاب النظرة السطحية فإنه فى لبّه يبقى ملبيا حاجة أساسية من حاجات النفس البشرية .

وإذا كان الأسلوب هو الشعر فالمجاز هو الأسلوب ، فنحن فى الشعر نرمز ولا نخبر ، والشعر يبدأ من نقطة مجازية ، أى أن رؤيته للحياة هى رؤية فوق الرؤية المباشرة، الحرفية ، الواقعية . الشعر يتجاوز الواقع ، وهو قد يتجاوزه بالوقوع قبله فيضرب بجذوره فى « اللاوعى » البشرى العميق ، وقد يتجاوزه بالوقوع بعده فيلتحق بمستقبل الإنسانية غير المنظور ، محققا بذلك وظيفة الشاعر القديمة المحدثة ، وهى أنه «متنبئ » ، ورائد لطريق البشرية ، وقد يتجاوزه بالوقوع إزاءه ولكنه بحكم مجازيته لا

(*) نشرت فى مجلة « عالم الفكر » ، أكتوبر / ديسمبر ١٩٨٨ .

يمكن أن يكون صورة دقيقة له . الشعر إذن هو المجاز ، والمجاز هو الشعر ، والشعر الذى يدعى لنفسه « واقعية » - بالمعنى القاموسى للكلمة - يقدم اعترافا اختياريا بأنه ليس شعرا على الإطلاق . والمجاز ليس عنصرا لغويا وكفى ، وإنما هو على الحقيقة « القلب النابض لكل جوانب المعرفة المفضية إلى الحقيقة . » (٣) وعلينا أن نتحرك دائما فى فهم الشعر من المشير إلى المشار إليه عن طريق القراءة اللغوية الفاحصة للقصيدة .

وترتيبا على ذلك يبدو أنه لا معنى للكلام فى الشعر عن لفظ ومعنى ، أو شكل ومضمون ، أو وعاء ومحتوى ، أو فكرة وصياغة ، أو وسيلة وغاية ، أو أية « ثنائية » من تلك « الثنائيات » التى أضر استخدامها فى تاريخ النقد الطويل بجدية العمل النقدى، وتماسكه ، وانطلاقه نحو تحقيق غايات مفيدة . وإنما يكون الكلام المثمر عن القصيدة هو الذى يتوجه إليها باعتبارها بناء « ماثلا » من الصور المجازية ، يتجه اتجاها مقصودا نحو التعبير عن رؤية خاصة للحياة ، يوقظ بها الوعى البشرى بطريقة حتمية فى ناحية من نواحيه (ومن ثم فى كل نواحيه) وبذا يسهم إسهاما محددا ، وغير محدود فى دفع عجلة الترقى الإنسانى .

والموضوع فى الشعر هو ما يصنعه هذا الشعر ذاته ، وكل قصيدة جيدة تقدم موضوعها الخاص بها . وقد يبدو « الموضوع » مكررا فى الظاهر ، ولكن القراءة النقدية المنتبهة من شأنها أن تكشف عن « المعاد » بنصه فتطرحه ، وعن « المعاد » من «زاوية» لم ترد من قبل فتستبقيه . (٤)

ورؤية الشاعر للمدينة موضوع قديم جديد ، وقد نشأ أصلا من الوعى المتزايد بالمكان فى رؤية الشاعر المحدث . وتنبع أهمية هذا الموضوع من أنه يوفر أساسا صالحا «للعمل » أمام الشاعر والناقد على السواء ، فالشاعر يرى ويجرب فى بيئته المادية المعقدة المتشابكة الأبعاد ، والناقد يقرأ هذه الرؤية (القصيدة) معيدا إليها نوعا خاصا من الحياة بفحص سماتها ومعالمها وعناصرها الأساسية الفعالة ، ومن المفترض أن تكون نتيجة العملين معا (عمل الشاعر وعمل الناقد) صورة مؤتلفة « للمدينة الشعرية » ، أو موضوعا جديدا ، تقدر قيمته بمدى تأثيره فى إعادة تشكيل البيئة الإنسانية فى المستقبل (فى المدينة وغيرها) .

ولقد دخل موضوع « شعر المدينة » حيز الدراسات النقدية فى العقود الأخيرة من هذا القرن ، ولكنه - من حيث هو موضوع شعرى يشغل بال الشعراء المبدعين - قديم قدم المدينة ذاتها . وقد أصبح الاهتمام به الآن لدى العالم المتقدم جزءا من الاهتمام بالبيئة الحضرية ، وما تفرضه من أسئلة بعضها متصل بالمجتمع وكيف يتطور ، وبعضها متصل بالعلم والتكنولوجيا ، وكيف يبنيان ، بل وكيف أيضا يدمران . وهذا الموضوع - على كل حال - فرع من فروع « الحداثة » بمعناها العام ، وكذلك بمعناها الخاص فى الدراسات النقدية الحديثة .

حين كتب جون . هـ . جونسون كتابه « الشاعر والمدينة » وجد أمامه مادة واسعة فى الأدبين الإنجليزى والأمريكى مكنته من أن يتبنى « منهجا تاريخيا تحليليا للمدينة فى الشعر الحديث » [٥] ، ولكنه كان على وعى بالطبع أن هذا المنهج ليس هو المنهج الوحيد الممكن بالضرورة فى تناول المادة . وحين فحصت أنا من جانبى الموضوع فى الشعر العربى الحديث وجدت مادة واسعة - وبخاصة فى الشعر المعاصر - ولكن العمق التاريخى للموضوع كله كان محدودا[٦] . كذلك كانت صورة المدينة متفاوتة فى الشعر المعاصر إلى حد بعيد . وبالإضافة إلى ذلك يثير « شعر المدينة » كثيرا من المشكلات أمام الناقد العربى وذلك لأسباب كثيرة قد لا يكون فى مقدمتها « حداثة الموضوع » وحدها ، أو ندرة التناول » وحدها .

يلاحظ جون جونسون أن مصطلح « شعر المدينة يغطى مساحة واسعة من الدلالة واحتمالات المعنى . وقد حدا به هذا إلى أن يختار لنفسه - ضمن تلك المساحة الواسعة- مفهوما محددا يلتزم به للمصطلح شرحه على النحو التالى : « شعر المدينة هو الشعر الذى يصف مدينة واقعية وصفا مباشرا ، أو يصف البشر الذين تتأثر حياتهم بتجربتهم فى مثل تلك المدينة تأثرا واضحا . ومعنى هذا أن اختيارى لن يتضمن الأحلام والرؤى والأوهام والخيالات التى لها علاقة واهية - أو لا علاقة لها البتة - بالمدينة الواقعية».[٧]

وهكذا ينحى من النصوص المختارة للدراسة قصيدة جيمس تومسون : « مدينة الليل المرعب » ، وقصيدة ييتس « البيزنطية » ، كما ينحى - فى طرف آخر - نصوصا من الشعر هى تلك التى تمر بالمدينة مرورا عابرا ، ولا تقدم أكثر من الملاحظات الاجتماعية العامة .[٨]

وأنا - مع ذلك - على وعى بأنه من الصعب جدا عقد مقارنة مجدية بين « شعر المدينة » فى الأدب الغربى وفى الأدب العربى ، وذلك لأن طبيعة المدينة فى المجتمع الغربى مختلفة عن طبيعتها فى الأدب العربى . هناك ألهمت العلاقات « التجارية الصناعية» المعقدة بشدة فى المدينة شعراء أمثال بليك - فى الأدب الإنجليزى ، وبودلير فى الأدب الفرنسى - أقسى الصور الشعرية وأشدها تأثيرا فى العقل الأوربى الحديث عن كون المدينة هى المصدر الأساس للشرور ، والجرائم ، والحروب ، والأمراض ، والأحزان ، وألوان المعاناة ، والموت . (٩) أما شعر القرن العشرين لديهم فقد احتفل بالمدينة فى حياتها اليومية ، وفى رمزها العام ابتداء بمعناها المادى - من حيث هى بيئة محسوسة ، وتدرجا إلى واقعها بصفتها شبكة معقدة من العلاقات البشرية ، وصعودا إلى قيمتها الرمزية باعتبارها مستودع الإنجازات الحضارية والعلمية ، والصناعية ، والتكنولوجية ، وباعتبارها كذلك المصدر المحتمل للشرور والآثام ، من التفرّقة العنصرية، إلى الدمار .

ومن الواضح أن المدينة العربية - من كل الزوايا التى تقدمت - تقف إلى جوار أختها الأوربية متواضعة الحال . وقد يكون تاريخها أطول ، ولكن العلاقات الاجتماعية أقل تركيبا ، ومعدل سرعة الزمن والحياة فيها أقل إيقاعا ، ومن ثم فإن منجزاتها المادية والحضارية - وبالتالى صورتها الشعرية - أقل تعقيدا .

والمدينة الشعرية ليست هى بعينها المدينة الواقعية بطبيعة الحال ، فكل شاعر يصنع مدينته ، ومدينته تعيش داخله . وعلى ذلك قد تتولد المدينة الموحشة شعريا من مدينة حافلة فى الواقع ، على العكس قد تتولد المدينة الشعرية المتلألئة بالأضواء من مدينة أطفئت أضواؤها فى واقع الحال . وحديث الشعراء عن مدن نعرفها ينبغى ألا يغرينا بتلمس المعالم المادية التى نعرفها فى « الرؤية الشعرية» التى يقدمها الشعراء لتلك المدن . وقد حرصت فى اختيارى نصوص الموضوع أن أقنع قارئى بأن وصف المدينة فى الشعر إنما هو محاولة من جانب الشاعر لبناء مدينته من جديد ، وبذلك تكون الصفات التى يخلعها عليها صفات خاصة - وإن تشابهت لدى أكثر من شاعر فى ظاهر الأمر ، فهجاء المدن مثلا فى الرؤية الرومانسية للمدينة مختلف عن هجائها فى الرؤية الرمزية ، لأنه يقع ضمن سياق شعرى مختلف عن السياق الآخر . وللسبب ذاته قد يختلف هجاء المدن لدى شاعرين من « رؤية » أو « مدرسة » واحدة ، وذلك للسبب ذاته ، وهو

اختلاف السياق . وقد نسمى ذلك هجاء ولا نزيد ، وتلك هى النظرة المتعجلة ، وقد نتبع التسمية فورا بما يكشف عن سياقها ، ومن ثم خصوصيتها ، وذلك من واقع التحليل النصى المستقصى للنص الشعرى ، وتلك هى النظرة المتأنية .

إن عقيدتى راسخة فى أن كل شاعر يستحق هذه التسمية يبنى قصيدته بأسلوب يميز ملامحها ، وصفاتها ، ويكسبها شخصية لا تختلط بشخصية قصيدة أى شاعر آخر يستحق هذه التسمية . وهذا هو السبب فى أننى أعالج المادة هنا على أساس إبداع أصحابها ، شاعرا شاعرا . وعقيدتى راسخة كذلك فى أن القصائد كالبشر ، لكل قصيدة تستحق هذه التسمية شخصيتها وقيمتها ، التى لا يمكن أن تختلط بملامح أية قصيدة أخرى تستحق هذه التسمية . ولذا قام عملى - فى الأغلب الأعم من الحالات - على تقديم قصائد كاملة ، وقراءتها قراءة نقدية تحليلية أمام عين القارئ ، ليرى معى كيف تنمو القصيدة مصورة موضوعها ، وتتكامل معه ، مكملة إياه . ولم يشغلنى الترتيب التاريخى للشعراء ، لأن الترتيب التاريخى « مطية الزلل » ، وأنا لا أكتب هنا أى نوع من « تاريخ الأدب » على كل حال . كذلك لم تشغلنى أية اعتبارات - غير شعرية - فى وضع المدينة العربية الحديثة ، فقد كنت مشغولا طول الوقت بتقديم إجابة عن سؤال واحد هو : كيف رأى الشاعر العربى المعاصر مدينته العربية ؟ أو لنضع السؤال فى صيغة أخرى فنقول : كيف صنع الشاعر العربى المعاصر مدينته العربية ؟

[٢]

يغطى موقف الشاعر العربى المعاصر من « المدينة » مساحة واسعة فى مجال رؤيته ، مما يبلغ بهذا الموقف أحيانا حد التناقض ، ففى جانب تقف المدينة الطاهرة ، النقية « المعشوقة » التى تكاد تكون مبرأة من العيوب ، وفى جانب آخر تقف المدينة المزيفة ، القاسية ، المشوهة . ومن خلال هذين الموقفين المتباعدين إلى حد التناقض تنبثق المدينة الرمز التى تجسّد بصفاتها معنى شاملاً يومئ فى بعض الأحيان إلى الحياة ذاتها .

وفى داخل الرؤية الرومانسية للمدينة فى الشعر العربى المعاصر تقف المدينة على طرفى نقيض ، فهى أحيانا جميلة منعمة ، تنام فى الغلائل الشفافة نهارا ، وتسهر فى

الأضواء المتلألئة ليلا ، وهى - عند اللزوم - شجاعة محاربة يعقد لها دائما لواء البطولة، وهى تتحلى دائما بالقدر النموذجى من العفة والإباء والكرامة . وهى أحيانا على النقيض من ذلك بؤرة للفساد والظلم ، ونموذج للقبح والتشويه .

وسيان أن ترتبط المدينة فى النموذج الأول بالعاطفة الوطنية والكفاح القومى للتحرر من المستعمر ، أو ترتبط بالمعنى الإصلاحى الاجتماعى ، فإنها تبقى دائما فى صورة غير مخدوشة بخدوش الحياة اليومية القاسية [١٠]، فمدينة أحمد مخيمر - مثلا - مدينة مشمولة بصفات نموذجية فى حاضرها وماضيها . وتبلغ هذه الصفات حدا يجعل من مستقبل المدينة المغيب مستقبلا مستعصيا على الهوان . ومن الواضح أن رؤيته الرومانسية المفرطة هذه لمدينته لم تسمح له أن يخضعها لأى نوع من الاختبار الواقعى.[١١] القاهرة - لدى مخيمر - مدينة مطلقة الصفات ، حسيا ومعنويا ، وهذه الصفات يعبر عنها بأقصى ما يمكن أن تبلغه الرومانسية (حتى ترابها يفوح بالأريج وكأنه خلط بالورود الناضرة !) أما ماضيها فيصور بأبهى ما يمكن أن يرى عليه من الخلال والأفعال ، وأما المستقبل فمدفوع - كما قلت - إلى درجة يقينية نموذجية تجارى الماضى والحاضر . وهكذا جاءت نتيجة الرؤية الشعرية - على عكس ما أرادها صاحبها- خالية من التأثير ، وبدت « المدينة » باهتة المعالم ، خالية من حيوية التفاصيل كأنها تمثال فتاة جميلة فى متحف الشمع ، وليست فتاة جميلة (من لحم ودم) على الحقيقة . لقد ظلم مخيمر مدينته من حيث أراد إنصافها إذن ، وحرمها فرصة الاضطراب الحى فى الحياة الذى تنال فيه نصيبها من الحسن وغيره ، والراحة وغيرها ، والمجد وغيره، والصبر الجميل وغيره . لقد أقام مخيمر لمدينته تمثالا رفعه إلى القمة ، وبقى هو بعيدا فى السفح يتغزل فيه ، ويقدم له القرابين ، ولم يفعل الشيء الطبيعى من المحاولة الحميمة للامتزاج بين المحب والمحبوب :

بنت المعز القاهره	حتى الصباح ساهره
جميلة رقيقة	نبيلة مسامره
ممتلىء ترابها	بالنفحات العاطره
كأنما قد خلطوه	بالورود الناضره
شامخة لا تنحنى	كبرا صبور قادره

كـم هـزمـت ممـالـكـا وكم طوت جـــبـــابره
فى كل شـبـر فـوقـهـا ذكـــرى تطل ســافـــره
تحكى لنا تاريخ مــجــد أو تـــقـــص نـــادره
مـدينتى مـهـمـا قـسـا قلب الزمـــان صـــابره
فـيـــهـــا من الأهرام روح الـكـبـــريـاء الآمـــره
فـيـهـا ذكـاء شـعـبـهـا على الليـــالى الماكـــره
ضـــحـكـتـــه ولهـــوه وروحـــه المغـــامـــره
وكـــشـــفـــه فى أنفس الـنـاس لـكـل خـــاطره
قـلـت لهـــــا إنـك يا مـــــدينتى لزاخـــره
أخـشى على هذا الجـمـال فـــالليـــالى غـــادره
فـلـمـلـمـت رداءهـا كـبـــرا وقـالت سـاخــره
كم ظالم قـــد مـــر بي ومـــا أزال القـــاهره

أما الطرف المقابل الذى يسلب المدينة كل صفة حسنة - فى الرؤية الرومانسية - فنجده عند الشاعر صالح الشرنوبى الذى يثور على مدينته ثورة عارمة فى قصيدته «على ضفاف الجحيم » . ونحن نستشعر تلك الثورة فى المقدمة النثرية التى تقدم بها للقصيدة ، أى من قبل أن نقرأ القصيدة ذاتها ، فنرى انفصامه عن المدينة ، وعزلته المقصودة عنها ، كما نرى تلخيصا لموقفه من ناسها ، وتعبيرا عن تجربة الألم الذى يعانى منه .[١٢] وإذا كان مخيمر لم يمتزج بقاهرته ، ومع ذلك كال لها صفات المديح دون حساب ، فإن صالح الشرنوبى فعل الشىء ذاته ولكن فى الطريق العكسى ، فقد انفصل عن مدينته - حسيا ومعنويا - ومع ذلك كال لها « الأهاجى » دون حساب :

إنى هنا أيتـــهـــا المدينه الحـــرة الفـــاجـــرة المجنونه
أحبس فى نفسى الرؤى السجينه والأدمع الوالهـــة الســـخـــينه
إنى هنا أغـــريـل السـكـينـه وأزرع الخـــواطر الحـــزينه
ملء ضـفـاف الوحـدة المسكينه وفى يدى فـجـر سـتـعـبـدينه

يوم تزول المحنة الملعـــونه

ولقد وصل به التأمل فى حاله (وهى حال انفصام كما قلت) إلى مزيد من دواعى الانفصام ، فاعتقد فى امتيازه الفردى المستمد من كونه شاعرا (وهو اعتقاد رومانسى أصيل) فدفع به هذا إلى « لب » الموضوع وهو اختلال العدالة فى المدينة . واختلال العدالة هذا هو مصدر شرورها ، وأس فسادها :

وساكنيها عابدى الفجور	النائمين فى حمى الحرير
الغافلين عن أسى الفقير	ولوعة المشرّد المدحور
الوالغين فى الدم المهدور	من عصب الكادح والأجير

إن الشاعر يختار موقفه من المدينة اختيارا حرا ، ثم يبكى بعد ذلك من أجل هذا الاختيار ، وهذا هو - بالضبط - معنى كونه شاعرا رومانسيا يتمزق بين الواقع والمثال ، ويرى اللذة فى الألم حين يرى متقلبا على محورين متناقضين لا يمكن أن يتمخضا عن حل توفيقى ، ولكن هذه النتيجة الحتمية ليست نتيجة مريحة على كل حال . والشاعر يشتكى منها ، ويحتج عليها ، ولكنه - لرؤيته الرومانسية - لا يرضى بها بديلا .

إنى هنا يا جنة الحقير	آكل جوعى وأضم نيري
وليس لى فى الأرض من نصير	إلا ضميرى آه من ضميرى
ألبسنى ممزق الستور	وجاء بى حيا إلى القبور
أقرأ فى ظلامها مصيري	وأعرف الغاية من مسيري
بعد احتراق الأمل الأخير	وفرقة الصاحب والعشير

ولا تتيح الرؤية الرومانسية للشاعر أكثر من أن يمعن فى « رثاء الذات » أمام قهر المدينة التى اتخذ منها موقفا عدائيا واضحا لأسباب مادية (الفقر) ومعنوية (فقدان التقدير) . وتتعاون عناصر عدة فى تطور القصيدة على زيادة الموقف - الذى هو سيئ بالفعل - سوءا :

أنام نوم العاجز الموتور	على نباح الكلب والهرير
وقهقات الرعد فى الديجور	تسخر من عجزى ومن قصوري
ومن ضراعاتى إلى المقدور	وقلبى المحطم الكسير

والملاحظ أن هذه الصراعات « إلى المقدور » لا تغير من مجرى العمل شيئا ، فيعود الشاعر إلى هجاء المدينة ، والإمعان فى الانفصام ، وتمجيد الذات . ويتضخم الهجاء فيكتسى نبرة سخرية ، كما يكتسى الانفصام السلبى غلالة رقيقة من «الإيجابية». أما الإحساس بالذات فينمو واضحا يتمثل فى قدر من التفاصيل التى تصف العبقرية ، وتصور بعض آثار الفن فى الحياة . وكل ذلك لا يعنى فى النهاية سوى اكتمال الرؤية الرومانسية ، فسرعان ما تدور القصيدة حول نفسها منتهية بما ابتدأت به (نصا وروحا) . ولقد جرى هجاء المدينة ممتزجا بتمجيد الذات على النحو التالى :

وأنت يا زنجية الضمير تدرين قدرى وترين نوري
فتفجرين ضحكة المغرور وترتدين كفن المقبور
هازئة كالزمن العيهور من المثالى الفتى الطهور

فى حين جرى الانفصام الذى يحمل قدرا من الإيجابية على النحو التالى :

فلتهزئى فلست بالمقهور ولتغرقى هزءا فلن تثيرى
إلا دخان الحاقد المسعور وثورة المقيد الأسير

أما العنصر الثالث ، وهو إحساس الفنان بذاته الفنية فيجرى على نحو أكثر تفصيلا :

ولن تعيشى فى فم الدهور إلا بفن الشاعر القدير
الحائر المضطرب الممرور تحية الخلد إلى العصور
وآية الجبار فى المجبور ونفحة الأقداس فى الماخور
الواخة السجواء فى الهجير تشرب نار الفرفر المسجور

لترسل الظل إلى المحرور

واختتام القصيدة بما بدأت به نصا وروحا دليل على أن موقف الشاعر من المدينة بقى ثابتا . لقد بقيت مدينته « حرة ، فاجرة ، مجنونة » ، ومعنى هذا أنه لم يفلح فى تطوير علاقته بها ، فبقى معزولا متوحدا « يغربل السكينة ، ويزرع الخواطر الحزينة ، ملء ضفاف الوحدة المسكينة » ، واستقرت أحاسيسه بالامتياز (وفى يدى فجر

ستعبدينه) يحلم حلما « رومانسيا » بيوم تزول فيه المحنة فيتم التوحيد بينه وبين مدينته على أساس جديد .

[٣]

حين فاضت قريحة الشاعر العربى المعاصر بالشعر الحر تغيرت رؤيته لموضوعه ، ولم يقنع من مدينته ببقائه متفرجا خارجها ، مبهورا بصفاتها المثالية ، أو ناقما غاضبا على صفاتها القبيحة . لقد حقق فى الموضوع إنجازا جوهريا هو أنه حاول أن يتحدث عن المدينة من داخلها ، وعن طريق العيش فيها ، وقد اتخذ « التجريب » بدل « الفرجة » أساسا بنى عليه موقفه من مدينته . وهذا - دون شك - هو الفارق المهم بين الرؤية الرومانسية للمدينة ، ورؤية الشعر الحر لها .

وقد ينتهى موقف الشاعر للمدينة بالقبول أو بالرفض (هنا وهناك) ولكن العبرة هنا - كل العبرة - ليست فى النتيجة ، وإنما هى فى الأسلوب الذى أفضى إلى هذه النتيجة ، ففرق جوهرى بين أن تصف الموضوع (المدينة) من خارجه ، وبين أن تصفه من داخله (بالعيش فيه) . هكذا يفتح الشعر الحر فصلا جديدا فى موضوع « شعر المدينة» فى الأدب العربى الحديث .

ويعتبر أحمد عبد المعطى حجازى من أبرز الشعراء الذين واجهوا المدينة ، وديوانه الأول «مدينة بلا قلب » - بعنوانه على الأقل - هو « نص فى الموضوع » . لقد احتلت المدينة لديه مكانها فى فترة مبكرة من وعيه الشعرى ، فخرج بذلك فى تلك المرحلة المبكرة من القرية إلى المدينة ، أو لنقل من العام إلى الخاص ، أو من « البراءة » إلى «التجريب»، أو من « اللاوعى » إلى « الوعى » ، أو من « الوهم » إلى « انقشاع الوهم».

الشاعر فى « مدينة بلا قلب » هو ذلك القروى الساذج خارج الحدود ، أو هو ذلك التائه المضيع خارج البيئة ، أو هو ذلك الغريب المنبوذ فى الحاضرة الكبيرة . فكيف فحص الشاعر « بيئته » الجديدة ؟ وكيف قارن بينها وبين البيئة التى خلفها وراءه ؟ وكيف «جرب » الحياة والناس فى هذه البيئة الجديدة ؟ وكيف صاغ كل ذلك فى قصائد

شعرية لها كيان عضوى ، ولها صور مجازية ، ولها إيقاع موسيقى ؟ وقد يكون من المفيد – ونحن نقوم بهذه المهمة – أن نلاحظ أن عناصر القرية تختلط فى البدايات – بشدة – بعناصر المدينة ، مما يعنى أن الرحلة من القرية إلى المدينة إنما هى رمز لعبور تجربة الشاعر من بيئة « ساكنة » إلى بيئة « متحركة » ومن بيئة « اعتمادية » إلى بيئة « استقلالية » ، ومن بيئة « مؤنسة » إلى بيئة « موحشة » . وكل شيء فى الوضع الجديد يرى مقارنا بنقيضه فى الوضع القديم ، فخط الشعور :

أولا : متصل بين الوداع القديم فى القرية والبحث عن رفيق – دون جدوى – فى المدينة ، وهو متصل .

ثانيا : فى قيام الحواجز فى الواقع الجديد وانعدامها فى الواقع الذى خلفه الشاعر وراءه ، وهو متصل .

ثالثا : فى امتداد الطرق وشحوبها وقيام حواجز جديدة عليها (تقوم على يديه قصور) ، وهو متصل .

رابعا : فى الإحساس المتدرج المطرد بالضآلة (من « يدحرجنى » إلى « يسحقنى» فى النص التالى) ، وهو متصل .

خامسا : فى الإحساس الحاد بالوحشة والتوحد (وأستجدى خيال صديق – تراب صديق) ، وهو متصل .

سادسا : وأخيرا فى عودة منظر الوداع ليقوم بمهمة تركيز الإحساس بالفقر من جديد :

وذات مساء

وعمر وداعنا عامان

طرقت نوادى الأصحاب لم أعثر على صاحب !

وعدت تدعُنى الأبواب والبواب والحاجب !

يدحرجنى امتداد طريق.

طريق مقفر شاحب

لآخر مقفر شاحب

تقوم على يديه قصور

وكان الحائط العملاق يسحقنى ،

ويخنقنى

وفى عينى سؤال طاف يستجدى

خيال صديق ،

تراب صديق

ويصرخ إننى وحدى

ويا مصباح مثلك ساهر وحدى

وبعت صديقتى بوداع . (١٣)

فى قصيدة « الطريق إلى السيدة » تتبلور تجربة أحمد حجازى فى المدينة على نحو واضح ، تأخذ فيه الجمل الشعرية القصيرة مكانا بارزا ، مصورة نوعا من المشاعر المكثفة ، ودافعة بالمواجهة بين الشاعر والمدينة إلى مستوى جديد .

وثمة دلالة رمزية فى أن يأخذ الوافد إلى القاهرة (المدينة) طريقه إلى «السيدة»، « فالسيدة » (المقام) والسيدة (القاهرة - المدينة) تبدوان فى البدء وجهين لعملة واحدة يمكن التعبير عنها (وقد لا يكون هذا أفضل تعبير ممكن) بأنها « الراحة فى اليقين » (أو فلنقل : اليقين فى الراحة) . وإذ يكون السؤال عن السيدة فى البداية ضرورة عاطفية والجواب « لا مباليا » تكون النتيجة نوعا ما من « التحول » أو بداية «الانفصام » بين وجهى العملة الواحدة : (١٤)

- يا عم

من أين الطريق ؟

أين طريق « السيدة » ؟

أيمن قليلا ثم أيسر يا بنى

قال ... ولم ينظر إلىّ

ولقد بدأ الاحساس بالضياع منذ تلك اللحظة غير المبالية ، فهى التى ترمى الشاعر فى طريق التيه الذى يؤلب عليه الحزن الداخلى (أرقرق الآه الحزينة) والضغط المادى الخارجى (بلا نقود جائع حتى العياء) ، ثم الإحساس بالوحشة (بلا رفيق) ، وكل هذا يسلم الشاعر إلى نوع من « الارتداد » إلى عالم الطفولة الذى يتصل - عن طريق التداعى - بعالم الأمومة وعالم الخطيئة ، وكل ذلك يدفع بالإحساس بالضياع إلى مستوى عميق يصله بعالم الرثاء (الموت) فى نهاية المطاف :

وسرت ياليل المدينه

أرقرق الآه الحزينه

أجر ساقى المجهده

للسيده

بلا نقود ، جائع حتى العياء ،

بلا رفيق

كأننى طفل رمته خاطئه

فلم يعره العابرون فى الطريق ،

حتى الرثاء

وتكون المرحلة الثالثة فى القصيدة تعميقا للعناصر الأساسية فيها ، وهى «الانجذاب » إلى الرمز (« السيدة ») ، وضغط الحرمان المادى الخارجى - وهو يتجلى هنا فى صورة تبهر البصر وتحلّب الريق (وأحرف مكتوبة من الضياء - « حاتى الجلاء ») ، ثم ظهور عنصر الجمال البشرى فى الفتاة الجميلة ، التى توازى الحب الذى ودعه وراءه . وتكون نتيجة تضافر تلك العناصر جميعا ما هو ماثل فى المفارقة الساخرة بين (الفارس الذى شد قواما فارعا) والشاعر ذى القوام المتهالك (أجرّ ساقى المجهدة) ، ثم بين الأنثى التى تتعلق بذراع ذلك الفارس وما يتعلق بذراع الشاعر من ثلة الثياب :

إلى رفاق السيده

أجر ساقى المجهده

والنور حولى فى فرح

قوس قزح

وأحرف مكتوبة من الضياء

« حاتى الجلاء »

وبعض ريح هيّن ، بدء خريف

تزيل ذيل عقصة مغيمه ،

مهوّمه

على كتف

من العقيق والصدف

تهفهف الثوب الشفيف

وفارسا شد قواما فارعا كالمنتصر

ذراعه يرتاح فى ذراع أنثى كالقمر

وفى ذراعى ثلة فيها ثياب

وتضع الحركة الرابعة فى القصيدة ذلك « الشاعر القروى » أمام معالم المدينة المميزة ، وهى معالم بعضها مادى (الترام والسيارة المجنحة) ، وبعضها مادى - معنوى (السرعة والزحام واللامبالاة) وبعضها يأخذ طابع المقارنة غير المباشرة بين حال المدينة وحال القرية (الناس ذوو الرؤوس المرنحة والأسنان البيضاء والوجوه المجلوة) . وتكون نتيجة هذه الحركة مفارقة أخرى بين « معدل السرعة » فى خطو وخطو ، وما يحمله ذلك من دلالة رمزية تشير إلى ألوان من الإيقاع النفسى والحضارى :

والناس يمضون سراعا

لا يحفلون

أشباحهم تمضى تباعا ،

لا ينظرون ،

حتى إذا مرّ الترام

لا يفزعون

لكننى أخشى الترام

كل غريب ها هنا يخشى الترام

وأقبلت سيارة مجنحه

كأنها صدر القدر

تقل ناسا يضحكون فى صفاء

أسنانهم بيضاء فى لون الضياء

رؤوسهم مرنحه

وجوههم مجلوة مثل الزّهر

كانت بعيدا ثم مرت واختفت

لعلها الآن أمام « السيده »

ولم أزل أجر ساقى المجهده

لقد اتضح الآن أن لازمة « أجر ساقى المجهده » بترددها العالى قد اكتسبت معنى رمزيا يجعلها معادلة لحركة الزمن ذاته ، وحركة الزمن هى العنصر الفعّال الفارق بين معدل سير الحياة فى القرية ومعدله فى المدينة . وهذه اللازمة الرمزية التى تعمل خلال مقاطع القصيدة هى « الدافع » الذى يعمل على نمو الفعل الشعرى . ويبلغ هذا الفعل مداه فى المقطع الأخير من القصيدة ، وهو مقطع يكثف المغزى العام لها ، فتبدو القطيعة الإنسانية التى فرضها الناس على أنفسهم بمحض اختيارهم فظهروا لذلك تعساء ، خرسا « عصبيين » :

والناس حولى ساهمون

لا يعرفون بعضهم .. هذا الكئيب

لعله مثلى غريب

أليس يعرف الكلام ؟

يقول لى حتى سلام

يا للصديق !

يكاد يلعن الطريق

ما وجهته ؟

ما قصته ؟

تلك قصيدة من « شعر البحث » تصل إلى مداها « الهجائى » للمدينة فى حين يظل مغزاها ممتدا فى « الوصول إلى السيدة » . ويكثف الإحساس بفقدان الروح ، محققا معنى كون المدينة « مدينة بل قلب » ، وهى عبارة - وإن وضعت عنوانا لإحدى القصائد- صالحة لأن توضع عنوانا لمعظم قصائد الديوان ، ومن هنا جاءت تسمية الديوان باسم هذه القصيدة تسمية كاشفة . لقد اختارت هذه القصيدة « قباب » القاهرة لكى ترمز إلى هذا الفراغ الروحى ، وكأنها تريد أن تقول إن هذه المعالم أصبحت تعبر عن نقيض ما بنيت من أجله :

لو كان فى جيبى نقود

لا ... لن أعود

لا لن أعود ثانيا بلا نقود

يا قاهره !

أيا قباب متخمات قاعده

يا مئذنات ملحده

يا كافره

أنا هنا لاشيء ، كالموتى ، كرؤيا عابره !

أجر ساقى المجهدة .

للسيدة !

وفى قصيدة « إلى اللقاء » (١٥) يقف الشاعر والمدينة وجها لوجه ، فتبرز عناصر الضياع بملامحها الغليظة تحت الضوء الباهر ، ولكن هذا الضياع المادى - الذى يخالطه شيء من الضياع الشعورى - يتحول فى مجرى القصيدة إلى ضياع شعورى خالص . هنا تبدو الملامح النهارية للمدينة رمزا « لنار » الحرمان الذى برز فى نهاية المقطع الأول منها:

شوارع المدينة الكبيره

قيعان نار

تجتر فى الظهيره

ما شربته فى الضحى من اللهيب

يا ويله من لم يصادف غير شمسها

غير البناء والسياج والبناء والسياج

غير المربعات والمثلثات والزجاج

يا ويله من ليله فضاء

ويوم عطلته

خال من اللقاء

يا ويله من لم يحب

كل الزمان حوله شتاء

وإذا كان النهار « رمز الحرمان » يجثم على النفوس بطوله فإن الليل « رمز المسرات » ينقضى وشيكا . ولا يوجد كالساعة « رمز الزمن » الواقفة بالمرصاد فى الميدان دليلا على سرعة انقضاء المسرة الماثلة فى تجمع الصحبة ، فهى تضع الناس فى مفترق الطرق ، ومفترق الطرق هو العودة من جديد إلى عالم الوحشة والحرمان :

الليل فى المدينة الكبيره

عيد قصير

.....

وساعة الميدان من بعيد

دقاتها ترثى المساء

وتلتوى أمامنا مفارق ثلاثه

تمتد فى بطن الظلام والسكون

ونهمسون إلى اللقاء

على أن « انشعاب » حال المدينة إلى نهار قاس وليل رحيم لا يدوم طويلا ، فسرعان ما يصبح الليل ذاته فى القصيدة رمزا لعنصر آخر من عناصر الضياع ، وذلك لتكتمل الحلقة من طرفيها ، موحدة بين عناصر الرمز فى كيان كلّى يشكل « رؤية » الشاعر للمدينة ، بل تصبح المدينة ذاتها هى الرمز الأكبر لذلك المزيج المتوازن من العذاب المادى (وقد أشير إليه من قبل فى « قيعان نار » - يا ويله من لم يصادف غير شمسها- غير البناء والسياج والبناء والسياج - غير المربعات والمثلثات والزجاج) والعذاب المعنوى (يا ويله من ليله فضاء - ويوم عطلته خال من اللقاء) .

ويصبح الضياع فى النهاية متمثلا فى نوع من فقدان الذات والهوية (وصرت ضائعا بدون اسم) فلا تتوافر للشاعر حتى الإجابة على : « من أنت يا ..... من أنت؟ » وعندئذ تظهر « وريقة فى الريح » تدور وتحط فى الميدان ، وهى « معادل موضوعى » للشاعر ذاته . وتقوم العبارة الشعرية المتكررة على شكل لازمة « هذا أنا وهذه مدينتى » بدور تجميع عناصر الرمز لتجعل من المواجهة بين الشاعر والمدينة أمرا مؤثرا :

هذا أنا

وهذه مدينتى ،

عند انتصاف الليل ،

رحابة الميدان والجدران تل

تبين ثم تختفى وراء تل

وريقة فى الريح ، دارت ، ثم حطت ، ثم

ضاعت فى الدروب

يمتد ظل

وعين مصباح فضولى ممل

دست على شعاعه لما مررت

وجاش وجدانى بمقطع حزين

بدأته ، ثم سكت

من أنت يا .. من أنت ؟

الحارس الغبى لا يعى حكايتي

لقد طردت اليوم

من غرفتى

وصرت ضائعا بدون اسم

هذا أنا

وهذه مدينتى

يتسع معنى « المدينة » عند أحمد حجازى حتى يشمل « دورتى الحياة والموت ». وهو فى هذا الصدد يرسم إطارا لمدينتين ، إحداهما « مدينة الأحياء » والأخرى « مدينة الموتى » . حقا إن الحوار يجرى بين المدينتين من طرف واحد ، ولكنه - مع ذلك - يثير قدرا من الانطباعات والأفكار التى تصور العناصر المتنافرة المتباعدة وقد اتحدت فى نهاية المطاف ، مؤكدة وحدة الكون من خلال رمز المدينة .

تبدأ قصيدة « رسالة إلى مدينة مجهولة » [١٦] بمنولوج رثائى حزين طويل يضفى طابعا غامضا على جو « مدينة الموتى » . وهذا المنولوج هو « صوت بلا صدى » ، وهذا هو السبب فى أن الحزن يكتنف عنصر البث (الرسالة) فيه من كل جوانبه :

وأنها رسالة حزينة حزينة

بغير حد

والصدى الوحيد الممكن لهذه الرسالة هو صورة خيالية مرتجاة للأب ، شبيهة بما كان يأمل فيه العشاق حين يعز عليهم اللقاء فى العالم المادى فيطلبون زيارة من « طيف الخيال» :

أبى

إليك حيث أنت

إليك فى مدينة مجهولة السبيل ،

مجهولة العنوان والدليل

إليك فى مدينة الموتى ، إليك حيث أنت

أولى رسائلى ،

وإنها رسالة حزينة حزينة

بغير حد

لأنها سترتمى أمام هذه المدينه

بغير رد

يا غارقا فى الصمت يا مكفنا إلى الأبد

لن تستطيع أن ترد

فاقرأ رسالتى ولا ترد

وإن أهاجت شوقك القديم للكلام

هب لى لقاء فى المنام

ويأخذ الخطاب فى القصيدة بعد ذلك طابعا « ارتداديا » فيفحص عناصر مدينة مقابلة هى مدينة الأحياء . ويبدأ الفحص بالنبرة التى وصفت بها مدينته من قبل (اللهيب والزجاج والحجر) ، وسرعان ما يبرز عنصر الزمن - الذى كان قد برز فى مدينته السابقة فى « ساعة الميدان » - فى عبارة دالة هى « كم تكون ساعتك ؟ » فيدفع بالفعل الشعرى إلى الأمام ، إذ يكشف عن جوهر الحياة ، والعنصر الفعال فى دورتها : (١٧)

أبى

وكان أن عبرت فى الصبا البحور

رسوت فى مدينة من الزجاج والحجر

والصيف فيها خالد ما بعده فصول

بحثت فيها عن حديقة فلم أجد لها أثر

وأهلها تحت اللهيب والغبار صامتون

ودائما على سفر

لو كلموك يسألون .. كم تكون ساعتك ؟

مضيت صامتا موزع النظر

رأيتهم يحترقون وحدهم فى الشارع الطويل

حتى إذا صاروا رمادا فى نهايته

نما سواهم فى بدايته

وجلفت ساق الوليد فوق جثة الفقيد

كأن من مات قضى ولم يلد

ومن أتى أتى بغير أب

هذه الحلقة المفرغة من اللقاء الذى يتولد من الفراق ، والفراق الذى يتولد من اللقاء، تسلم إلى غربة حتمية يعبر عنها بالهجير والسفر والاحتراق الذى يسلم إلى رماد . ونحن دائما نواجه الدورة المفرغة فى نهاية المطاف . الفجيعة الكائنة فى « الابتعاد »

أول النهار « والاقتراب » آخره . ومعنى هذا أن الموت ليس نهاية دورة بمقدار ما هو بداية دورة، وهو عامل موحّد تحولت به فجيعة « الابتعاد » إلى نقيضها « الاقتراب » . والنتيجة أن القصيدة ودورة الحياة والموت أصبحتا متعادلتين ، وأن « المدينة » تقوم فى ذلك بعنصر الرمز الفعال :

فجعت فيهم يا أبى كرهتهم فى أول النهار

وفى المساء قارب الظلام بين خطونا

رأيتهم واروا وراء الليل موتاهم ،

وانهمرت دموعهم واخضل مبكاهم

وامتدت الأيدى وأجهش الطريق بالبكاء

[٤]

إذا كانت مدينة أحمد حجازى هى مدينة الوحشة والتوحد والضياع فمدينة صلاح عبد الصبور هى مدينة « الحزن المقطّر » . والحزن فى شعر صلاح عبد الصبور تجربة كبري، ولكنه يتجلى فى رؤيته للمدينه كأشجى ما يكون . يواجه الإنسان البسيط حياة المدينة القاسية فتترسب فى نفسه المرارة ، ثم تطفو على السطح طابعة كل شيء بطابع الحزن .

ليس خافيا ولا بعيدا ذلك الحزن ، فهو يواجهنا منذ أول وهلة ، وبتلقائية شديدة :

يا صاحبى إنى حزين [١٨]

على أن الحزن يتزيا بأزياء شتى ، ويستعان على تحمله بألوان شتى من النشاط ، وألوان شتى من المشاعر . وهو يمالأ كما يمالأ العدو ، وقد نقع – فى النهاية فى هواه فيكون صديقا . وما الإيقاع الشعرى الذى يعكس الحياة العادية سوى بعد من الموضوع الذى يعبر عن الإحساس بالحزن ، أو ممالأة الحزن ، أو مصادقة الحزن . السأم ، والقناعة، والنشاط الآلى ، واللامبالاة ، ولعبة الحظ ، كل ذلك الواقع المادى يختلط فى المقطع

الأول من قصيدة « الحزن » بالعنصر الأسطورى فيسود نوع من « عدم اليقين » فى الجو كله ، وفجأة تعيدنا العبارة الأخيرة فيه إلى الواقع المادى الغليظ المتجلى فى دموع الشحاذ الصفيق :

يا صاحبى إنى حزين

طلع الصباح ، فما ابتسمت ، ولم ينر وجهى الصباح

وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح

وغمست فى ماء القناعة خبز أيامى الكفاف

ورجعت بعد الظهر فى جيبى قروش

فشربت شايا فى الطريق

ورتقت نعلى

ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق

قل ساعة أو ساعتين

قل عشرة أو عشرتين

وضحكت من أسطورة حمقاء رددها صديق

ودموع شحاذ صفيق

ويتنوع الحزن موزعا على نواحى الحياة ، يبصر مع النهار المبصر (فتكون الحركة الحزينة) ويعمى مع الليل الأعمى (فيكون السكون الحزين) . وهو يتوالد بالصمت ويتفرع ، معلنا عن ملامح جديدة ، إذ تتولد الحركة من السكون ، والاحتجاج من الصمت:

والحزن يولد فى المساء لأنه حزن ضرير

حزن طويل كالطريق من الجحيم إلى الجحيم

حزن صموت

والصمت لا يعنى الرضاء بأن أمنية تموت

وبأن أياما تفوت

وبأن مرفقنا وهن

وبأن ريحا من عفن

مس الحياة فأصبحت وجميع ما فيها مقيت

لقد بدأ الحزن وكأنه شعور شخصى ، ولكنه تفرع فى مجرى القصيدة ، ومع تطورها، ليصبح « شعورا موضوعيا » ، يتشخص فى العيون ، ويتجسد فى القلاع ، ويصبح لصا أحيانا ، وأفعى أحيانا ، وحاكما طاغية فى نهاية المطاف . ليست التجربة إذن تجربة شعورية شخصية ، وإنما رؤية للمدينة (الحياة) فى طرفيها الجوهريين ، ليلها ونهارها ، وحركتها وسكونها . واليأس (وهو أخو الحزن والنتيجة الحتمية له ، بل والسبب المفضى إليه كذلك) هو الذى يواجهنا آخر الأمر طاغيا مهيمنا على كل شىء ، ومكتسحا أمامه نبرة التفاؤل الخطابية التى برزت فجأة فى نهاية القصيدة . ومعنى كون هذا الصوت المتفائل صوتا خطابيا قصيرا أنه لا جذور له ، وهو يتلاشى على كل حال - مخلفا التربة لجذور الحزن الممتدة الراتعة لتنسج ستار الختام صفيقا وشاملا :

حزن تمدد فى المدينه

كاللص فى جوف السكينه

كالأفعوان بلا فحيح

الحزن قد قهر القلاع

وأقام حكاما طغاه

الحزن قد عقد الجباه

ليقيم حكاما طغاه

....

والحزن يفترش الطريق

....

قال الصديق :

« سنعيش رغم الحزن نقهره ونصنع فى الصباح

أفراحنا البيضاء ، أفراح الذين لهم صباح »

ورنا إلىّ

ولم تكن بشراه مما قد يصدقه الحزين

يا صاحبى

زوق حديثك كل شىء قد خلا من أى ذوق

أما أنا فلقد عرفت نهاية الحدر العميق

الحزن يفترش الطريق

تتطور علاقة صلاح عبد الصبور بالمدينة فى إطار الحزن إلى ارتباط « شبه قدري»، فنرى للحزن « جاذبية » غريبة تصبح هى العنصر الفعال فى رؤيته الشعرية للمدينة . ليس وجه المدينة الجميل هو الذى يجذب الشاعر (أو حتى القبيح) وإنما هو ذلك الذى يمكن أن نسميه « الجاذبية لذات الجاذبية » ، والذى يرتد - مرة أخرى - إلى الحزن الذى يكون « الرباط المصيرى » بين الشاعر والمدينة . هنا تصبح المدينة مصدرا وموردا ، أو ميلادا وموتا (مهدا وقبرا) ، إليها الشوق ومنها العذاب ، هى قيمة كبرى تجتمع لديها المتناقضات ، وهذه المتناقضات تتجلى أوضح ما تتجلى فى جاذبية الحزن وجاذبية العذاب ، ويرى الشاعر مدفوعا إلى هذين القطبين الجاذبين على نحو حتمى .

فى قصيدة « أغنية إلى القاهرة » [١٩] يدفع صلاح عبد الصبور بتجربة المدينة إلى نوع من التخصيص يساعد على رؤية عناصر العمل الشعرى بارزة للعيان ، وهو يحدد لنا مناسبة القصيدة بأنها جاءت بعد شهر من التجوال بعيدا عن القاهرة ، ولكن هذا ليس هو الأمر المهم . إنما يكمن الأمر المهم فى أن المدينة قد أعيد اكتشافها بالعودة إليها ، وأن معناها لذلك يبدو فى إطار جديد :

لقاك يا مدينتى حجّى ومبكايا

لقاك يا مدينتى أسايا

وحينما رأيت من خلال ظلمة المطار

نورك يا مدينتى عرفت أننى غللت

إلى الشوارع المسفلته

إلى الميادين التى تموت فى وقدتها

خضرة أيامى

وأن ما قدر لى يا جرحى النامى

لقاك كلما اغتربت عنك

بروحى الظامى

وإذ تتقدم القصيدة تأخذ معالم المدينة بعدا رمزيا ذا طرفين : « الإلهام والموت » ، من المدينة ينبثق ينبوع الحياة ، وفيها يستريح الجسد المتعب بالموت . وتتجمع عناصر الطبيعة (النيل والجزر وجميز مصر) والصناعة (الزيت والأوشاب والشوارع المسفلتة) مؤلفة إيقاعا واحدا منسجما تسلم فى نهايته روح الشاعر المعذبة ذاتها فى « تسليم » يخلو من أى تمرد :

وأن يكون ما وهبت أو قدرت للفؤاد من عذاب

ينبوع إلهامى

وأن أذوب آخر الزمان فيك

وأن يضم النيل والجزائر التى تشقه

والزيت والأوشاب والحجر

عظامى المفتته

على الشوارع المسفلته

على ذرى الأحياء والسكك

حين يلم شملها تابوتى المنحوت من جميز مصر

فى هذا الجو تختلط دموع الشوق بدموع الرهبة ، وهما معا يختلطان بدموع العذاب ، وتلك هى قمة الارتباط الحتمى الذى لا راحة فى استمراره ، ولا سبيل - بل ولا رغبة - فى زواله . وبذلك كله يمضى صاعدا فى القصيدة ليصل درجة تصبح «المدينة» فيها رمزا « للحياة » . وتبقى الأزمة بين الشاعر ومدينته (الحياة) ضاربة إلى بعيد بجذور من الحزن الناشىء من الشعور بالاكتفاء ، ولكن هذا لا يمنع من أن يكون رباطه القدرى بهذه « المدينة - الحياة » أوثق ما يكون :

أهواك يا مدينتى الهوى الذى يشرق بالبكاء

إذا ارتوت برؤية المحبوب عيناه

....

أهواك يا مدينتى

أهواك رغم أننى أنكرت فى رحابك

وأن طيرى الأليف طار عنى

وأننى أعود لا مأوى ولا ملتجأ

أعود كى أشرد فى أبوابك

أعود كى أشرب من عذابك

هذا الحزن النقى الخالص الذى يكون « سدى ولحمة » الرباط بين صلاح عبدالصبور ومدينته حال بين المدينة وبين أن تأخذ تفاصيلها الواقعية فى شعره على نحو كامل ، فسرعان ما تحولت من المدينة الواقع إلى المدينة الوهم ، وكانت الصحراء هى رمز «الاجتياز » أو نقطة العبور إلى هذه المدينة ، كما كانت الهجرة النبوية مرجعا تاريخيا عاطفيا رمزيا لهذا التحول من المدينة القديمة إلى المدينة الجديدة .

فى قصيدة « الخروج » [٢٠] تبدو المدينة وراء الشاعر ، ويبدو « الانخلاع » عنها واضحا ، فهو « يخرج » منها ، وهى موطنه القديم (لا الحاضر ولا المستقبل) ، وهو يطرح أثقال العيش فيها ، وهو « يدفن سره » ببابها ، رامزا بكل ذلك إلى توديع حياة واستقبال أخرى . كذلك فهو يخرج « دون دليل » ، وهو يستقبل صدر الصحراء الذى ينطوى على سر أكبر رغم انبساط رقعتها :

أخرج من مدينتى ، من موطنى القديم

مطرحا أثقال عيشى الأليم

فيها ، وتحت الثوب قد حملت سرى

دفنته ببابها ، ثم اشتملت بالسماء والنجوم

أنسل تحت بابها بليل

لا آمن الدليل ، حتى ولو تشابهت علىّ طلعة الصحراء

وظهرها الكتوم

هنا تكون المدينة رمزا للجسد ، وتكون الهجرة رمزا للصراع الدائب بهدف تجديد «الأنا» . الأنا لا بد أن يتم عبر الصحراء (أو عبر الحرمان والجهاد المؤلم والتيه) . والمدينة الجديدة رمز الحياة الجديدة ، يخرج إليها عبر « التطهير » بواسطة الهجرة فى المجهول (الصحراء) ، وتلك فكرة فلسفية عالجها صلاح عبد الصبور مرارا فى عدد من أعماله الغنائية والمسرحية ، ولكن المهم هنا هو أننا لا نظفر فى صورة المدينة المرجوة بقدر من « شعر البحث » الذى يرصد التفاصيل ، ويسخر العناصر الفعالة لتكوين رمز كلى واضح المعالم ، نابض بالحياة . ولقد بقيت المدينة لدى صلاح عبد الصبور - من أجل ذلك وفى جميع المراحل - أقرب إلى أن تكون « فكرة » من أن تكون كيانا مفصلا ، مفهرسا، من لحم ودم ، وأقرب إلى أن تكون « فكرة مجردة» من أن تكون مدينة عصرية فعلية :

أخرج كاليتيم

لم أتخير واحدا من الصحاب

كى يفدينى بنفسه ، فكل ما أريد قتل نفسى الثقيلة

ولم أغادر فى الفراش صاحبى يضلل الطلاب

فليس من يطلبنى سوى « أنا » القديم

....

....

إن عذاب رحلتى طهارتي

والموت فى الصحراء بعثى المقيم

لو متّ عشت ما أشاء فى المدينة المنيرة

مدينة الصحو الذى يزخر بالأضواء

والشمس لا تفارق الظهيرة

أواه يا مدينتى المنيره

مدينة الرؤى التى تشرب ضوءا

مدينة الرؤى التى تمج ضوءا

هل أنت وهم واهم تقطعت به السبل

أم أنت حق ؟

أم أنت حق ؟

[٥]

ليست مدينة عبد الوهاب البياتى مدينة واحدة ، وإنما هى مدن متعددة . ومن المعروف أن البياتى « سندباد عصرى » ، والمدينة لديه ترتبط بالقلق الإنسانى «الوجودى» ، وبالأمل الضائع ، وبالفقر الروحى والمادى ، وبمراحل العمر الخاوية التى تنتقل ضائعة من جدب إلى جدب . فى مثل هذا الجو يتكون الرمز الشعرى - فى القصيدة الثانية من « قصيدتان إلى ولدى علىّ » [٢١] عن المدينة الساكنة ، الغارقة فى الظلام ، المغطاة بالجليد ، المفلسة روحيا (هجرت كنائسها عصافير الربيع) . وهذا الرمز يرتد من الموضوع (المدينة) إلى الذات (الشاعر) فى إطار من معطيات الطبيعة الأصلية (الزنابق والقمر) ، فى حين يبدو القطار المولى (وهو المعلم الدال على العنصر المادى للمدينة) علامة على نهاية الرحلة التى لم تتم (الأمل الذى لم يتحقق) :

ولن تصلى أيها القلب الصديع

والليل مات

والمركبات

عادت بلا خيل يغطيها الصقيع

وسائقوها ميتون

أهكذا تمضى السنون

ويمزق القلب العذاب

ونحن من منفى إلى منفى ومن باب لباب

نذوى كما تذوى الزنابق فى التراب

فقراء يا قمرى ، نموت

وقطارنا أبدا يفوت

ويرتبط تعدد المدن فى شعر البياتى بتعدد صفاتها ، ويتحقق هذا التعدد فى لوازم شعرية تبرز طبيعة الشاعر « السندبادية » المرتحلة أبدا . وهذا الارتحال يرتبط ، بدوره ، بنوع من شعر البحث ذى النزعة السامية التى تخلق توازيا بين المشاعر النامية والفعل الشعرى النامى . والمدينة فى هذا الشعر نقط ارتكاز لهموم أبعد من كيانها المادى ، بعضها يفجر أحزانا تاريخية ، وبعضها يفجر أحزانا فلسفية ، وكل ذلك يفضى إلى تفجير أحزان حياتية هى أحزان تجربة البياتى الشعرية الأساسية وهى « الناس والفقر » .

فى قصيدة « إلى هند » [٢٢] تتجلى الأحزان التاريخية (مدريد التى استعدتها) والأحزان الفلسفية (أصفهان والخيام) وتتجلى أحزان التجربة الأساسية فى بغداد (التى افتقدتها). ولما كانت استعادة مدريد خيالية (بل وهمية) ، وكان فقدان بغداد فقدانا حقيقيا فإن التقديم الرمزى للمغزى المتوخى يتم من خلال التكوين الشعرى بحيث يبرز هذا المغزى فى نهاية القصيدة بوضوح تام متوقع فى صورة الإحباط الكامل والجدب المتعدد الأبعاد :

عيناك « مدريد » التى استعدتها

عيناك « قندهار »

....

.....

عيناك « أصفهان »

آوى إلى أبراجها الحمام

وبعث « الخيام »

عيناك « بغداد » التى افتقدتها فى الصحو والأحلام

....

وإننى بالرغم من فقرى بهذا الزمن البخيل

وليل حزنى المجدب الطويل

بكيت يا حبيبتى كثير

منحت أهلى الفقراء كلماتى

وتمزقت على الأشواك فى الهجير

تلح المدينة بصورتها الكابية الثقيلة على خيال البياتى ، وتتخلق الرموز الشعرية من هذه الصورة ، ومن نقيضها ، فيختلط نتيجة لذلك فى العمل الشعرى الخيال بالحس ، والحلم بالواقع ، فنرى القمر (رمز النور والخلاص) يداعب ظلام الواقع ، ولا يحول ذلك دون خوف القمر من الواقع . ويكون خوف القمر من الواقع (المدينة) هو المعادل الشعرى لجهامة الواقع وثقله . ثم يكون ارتباط العمر – من ناحية أخرى – برباط الحب مع عناصر هذا الواقع دليلا على امتداد خيط الأمل مهما كان واهيا . ولماذا تختار الصبية العمياء الفقيرة معشوقة للقمر ؟ أيكون ذلك لأن الصبا رمز المستقبل ، والفقر رمز الضعف ، والعمى رمز الجهل ، وأن القمر (وهو رمز الضياء – الثورة) يتسلل ليحقق معجزته على كل هذه الجبهات ؟ لننظر فى قصيدته « مدينتى والغجر » [٢٣]

فى الجزء الأول من القصيدة تبسط العناصر بسطا ، وتتردد كلمة « المدينة » حتى تحقق ثباتا فى الأذن (السامعة) وأمام العين (الباصرة) :

مدينتى استباحها الغجر

مدينتى أهلكها الضجر

مدينتى ، القمر

يخاف من بيوتها المنفوخة البطون

يخاف من عيون ،

حاكمها الشرير

الميت الضمير ،

لكنه يحب فى أحيائها الفقيرة السوداء

صبية عمياء

ويتحول الفعل الشعرى فى الجزء الثانى من القصيدة - على نحو درامى يبلغ ذروته فى نهاية هذا الجزء ، وهو نهاية القصيدة - من القمر إلى الإنسان ، مستخدما العناصر ذاتها على وجه التقريب ، ومغيرا فى مناطق الارتكاز بما يضمن له الخروج بفكرته الأساسية فى النهاية ، وهى أن الإنسان هو مصدر التغيير ولا شيء سواه . ويشار إلى القمر على أنه العاشق الفقير (وما الذى يمكن أن يفعله عاشق فقير لمساعدة معشوق فقير ؟) على أن الصبية العمياء ترفض الإحسان (أى أن تحسين الحال لا يمكن أن يعطى على شكل صدقة ، ولكنه قد يؤخذ أخذا) ، ويشير رفض الإحسان - باعتبار آخر - إلى أنه لا بديل عن أخذ زمام المبادرة حتى من قبل أضعف العناصر الإنسانية شأنا (صبية فقيرة عمياء) ، وأن محاولة التغيير لا تثمر إلا إذا أتت من عنصر داخلى أصيل ، وهذا كله هو معنى إيمان الصبية الفقيرة العمياء - دون غيرها - بالفجر وبالإنسان :

مدينتى الحزينة الصماء

تخاف من حاكمها الشرير

الميت الضمير ..

لكنما القمر

يحب فى أحيائها الفقيرة السوداء

صبية عمياء

تؤمن بالفجر وبالإنسان

وترفض الإحسان

من عاشق فقير

نحو بغداد المدينة تأرجحت عاطفة البياتى على نحو لوّن رؤيته الشعرية حيالها فهو مرة يراها على نحو قريب من رؤية الرومانسيين ، بعيدة ، مغلفة بالضباب ، غائمة التفاصيل ، تسبح فى جو من الصفات النموذجية ، وهو مرة أخرى يراها مدينة الحزن المنطوية على ذاتها ، ومدينة القسوة والظلم ، التى تلد الخوف والفقر ، وتحلم بالعدالة الثورية . وتقع – ضمن الرؤية الأولى – قصيدة « بغداد » [٢٤] – التى تجرى على نسق واحد – فى البدء والنهاية – خال من الندوب والخدوش :

بغداد يا أغرودة المنتهى

ويا عروس الأعصر الخالية

الليل فى عينيك مستيقظ

وأنت فى مهد الهوى غافية

....

بغداد فى حبك أهل الهوى

ماتوا وأنت الطفلة الباقية

......

بغداد إنى ظامئ للهوى

فعطرى بالحب أجوائيه

....

بغداد يا أغرودة المنتهى

ويا عروس الأعصر الخالية

الليل فى عينيك مستيقظ

وأنت فى مهد الهوى غافيه

وتقع ضمن الرؤية الثانية قصيدة « موال بغدادى » (٢٥) ، وفيها حس لا يخطئ بأن الشاعر محروم من وطنه ، وأن بغداد تحولت صفاتها فأصبحت معادلة للظلم والقهر والخوف والهم ، وكل ما يعبر عن موقف الشاعر من المظالم السياسية والاجتماعية . هل نقول إذن إن صفات المدن تختلف باختلاف رؤية الشاعر الفكرية لها ؟ لا بد أن يكون ذلك كذلك ، وإلا فما معنى رؤية الشيء الواقعى الواحد رؤيتين مختلفتين ؟ فى هذه القصيدة تتوحد العناصر التى نثرت فى قصائد سابقة عن بغداد ، وتعلن فى نبرة خطابية تمزج الشيء ونقيضه فى نسق يجمع بين بغداد والأطفال والكروم (الثروة البشرية والطبيعة) وبغداد الخوف والهموم (طوارئ الحوادث) . إن دجلة لا يزال هناك ، ولكنه لا يحقق معناه (فكأنه ليس هناك) ، وكل معطيات المدينة كائنة ولكنها معطلة الوظيفة فكأنها ليست موجودة . والنتيجة حدوث هذا النوع من « الانفصال » بين الشاعر والوطن إلى حين ، ومخاطبته إياه « من المنفى » .

بغداد يا مدينة النجوم

والشمس والأطفال والكروم

والخوف والهموم

....

متى أرى دجلة فى الخريف

ملتهبا حزين

تهجره الطيور

.....

وأنت يا مدينة النخيل والبكاء

ساقية خضراء

تدور فى حديقة الأصيل

....

متى أرى شعبى يا مدينة النجوم

والشمس والأطفال والكروم

وهو يسد الأفق بالرايات

ويصنع الثورات

يا وطنى البعيد

لأجل عينيك أنا شريد

لأجل عينيك أنا وحيد

فى هذه الدوامة السوداء

فى هذه الأنواء

متى أرى سماءك الزرقاء

ووجهك الصامد يا مقبرة الأعداء

فى مرحلة « الواقعية الشعرية » عند البياتى تبرز المدينة باعتبارها رمز الواقع - الحياة . عندئذ يزول عنها « الإبهام » الرومانسى فتعبر عن جانب الحياة المقزز الدميم ، وتكون مفاتيح الرمز فى قصيدة « الليل والمدينة والسل » [٢٦] هى الهرة السوداء التى تلد الأحياء (أو بعبارة مضمرة بين السطور : التى تأكل بنيها) ، أو هى « الأم المسلولة» التى تبصق بنيها أو تلدهم فى زمن واحد مع الجريمة . هنا يبدو كل شىء موشحا بوشاح الدمامة والأخيلة السوداء ، وكأننا قد عدنا إلى عصر « بليك » و

«بودلير» . لقد أصبح فساد الحياة ، ووجه المدينة شيئا واحدا ، وأصبحت « الواقعية الأدبية » هى المسيطرة على شعر البياتى فى المدينة ، فالشاعر يطلق على قصائده «يوميات » ليكسبها طعم الحياة اليومية ، كما يطلق على نفسه اسم « سياسى محترف»، وكأنه الشاعر المصلح ، وهو يريد أن يحقق مغزى واقعيا عن طريق الأسلوب الرمزى :

فى ليالى الموت والخلق ، وفى الأعماق

أعماق المدينة

لم تزل كالهرة السوداء

كالأم الحزينة

تلد الأحياء

فى صمت ، وأعماق المدينة

تبصق الموتى على الأرصفة الغبر السخينه

فى ذراع الليل

ليل السل كالأم الحزينة

لم تزل تبصق آلاف المساكين : المدينة

فى مقاهيها وفى حاراتها السود اللعينه

وعلى أشجارها الصفر الدميمة

يولد الخوف ، كما تولد فى أعماقها السفلى : الجريمة

ومقاهيها القديمة

وأغانيها اللئيمة

والمساكين وليل السل والأخيلة السود اللئيمة

لم تزل كالهرة السوداء

أعماق المدينة

ترضع الأحياء من ثدى الأمومة

فى ديوان « عيون الكلاب الميتة » يبدو البياتى نافضا يديه من « المدينة » على نحو مأساوى يكاد يكون مطلقا . ودعك من اللمحة الخاطفة التى تختم بها قصيدة «المدينة » [٢٧] فى هذا الديوان ، فهى لمحة إيجابية ، ولكن لا يسند إيجابيتها أى سند فى السياق الشعرى . ترى المدينة فى هذه القصيدة « عارية » أى أنها عجزت عن أن تستمر حتى فى تغطية سوأتها بقشرة من قشور الزيف ، وهى إذ تتعرى تظهر على حقيقتها بؤرة لكل ألوان البؤس والقهر . ومظاهر هذا القهر كثيرة ، فثمة القهر المادى الذى يعادله فى القصيدة « السجون والمحارق ، والدم والجريمة ، والطفولة الباحثة فى المزابل عن عظمة » ، وثمة القهر المعنوى الذى يعادله « الإنسان يلصق مثل طابع البريد، وإنسان الغد المعروض فى واجهة المخازن وقطع النقود » لقد هزمت المدينة حين هزم فيها الإنسان ، وهزيمته عميقة ، وعمقها كائن فى معنى الطفولة و «اليتم » وكائن فى «الإنسان يلصق مثل طابع البريد فى أيما شىء» ، لقد أصبح هشا ضعيفا (ليس أكثر من ورقة (طابع بريد) ، وتجمد وانعدمت فيه الحياة (يلصق) ، وفقد القيمة إذ فقد التفاوت (طابع البريد - فى أيما شىء) . ونحن نجد هذا كذلك فى : « إنسان الغد المعروض فى واجهة المخازن وقطع النقود والمداخن » ونجده على نحو أكثر مأساوية لأنه أكثر آلية . وأخيرا تبرز هزيمة الإنسان على نحو غليظ قبيح ، وذلك حين يصور : «مكبلا، يبصق فى عيونه الشرطى واللوطى والقواد » .

لقد شاخت المدينة ، وكثرت نفاياتها ، وهى تعرض النفايات فى وضح النهار (عندما تعرت) . أما حين يغطيها المساء فهى تتأوه مبتسمة ، وتشرق « عيونها السوداء بالطيبة والصفاء » . ولقد أشرت إلى أن هذه اللمحة لا يسند « إيجابيتها » أى سند من السياق الشعرى ، وأقول هنا إنها لذلك لا تشير إلى أى نوع من أنواع التحول فى مستقبل المدينة ، يشهد لذلك أن الإنسان ، صانع التحولات ، قد هزمت روحه قبل أن يهزم جسده ، وأن الوهن الكائن فى (سكون المساء ، والصمت ، وشحوب الداء) يجعل تلك البسمة دليل الضعف والتسليم والهزيمة التى لا تسمح بأى قدر من التفاؤل :

وعندما تعرت المدينة

رأيت فى عيونها الحزينة

مباذل الساسة واللصوص والبياذق

رأيت فى عيونها المشانق

تنصب والسجون والمحارق

والحزن والضياع والدخان

رأيت فى عيونها : الإنسان

يلصق مثل طابع البريد

فى أيما شىء

رأيت الدم والجريمة

وعلب الكبريت والقديد

رأيت فى عيونها الطفولة اليتيمة

ضائعة تبحث فى المزابل

عن عظمة عن قمر يموت

فوق جثث المنازل

رأيت إنسان الغد المعروض فى واجهة المخازن

وقطع النقود والمداخن

مجللا بالحزن والسواد

مكبلا يبصق فى عيونه : الشرطى

واللوطى

والقواد

رأيت فى عيونها الحزينة

حدائق الرماد

غارقة فى الظل والسكينة

وعندما غطى المساء عريها

وخيم الصمت على بيوتها العمياء

تأوهت وابتسمت رغم شحوب الداء

وأشرقت عيونها السوداء

بالطيبة والصفاء

[٦]

تتحول المدينة فى خيال الشاعر إلى جنة موعودة ، وحين يصبح الخيال حقيقة تتحول الجنة إلى جحيم . هذا هو الحال بالنسبة « لشعراء القرى » الذين يحلمون بالمدينة ، وينجذبون إليها على نحو قدرى ، شبه مأساوى ، حتى إذا جاؤوها ، ومارسوا الحياة فيها وجدوها على حد تعبير أحمد حجازى « مدينة بلا قلب » . وليس العيب - والحالة هذه - فى المدينة بالضرورة ، وإنما قد يكمن فى الرؤية الرومانسية ، أو فى نقص التجربة ، أو فى عدم القدرة على التكيف الموضوعى ، أو ما شئت . تجيء الغضبة على المدينة سريعة وتلقائية ومباشرة فى أوائل تجربة فاروق شوشة الشعرية ، وأوائل عهده بالمدينة الكبيرة ، وفى هذه المرحلة تحتل التجربة العاطفية مكانا بارزا فى العمل ، من شأنه أن ينهض «بالربط والتجميع » فى علاقة الشاعر بالمدينة . وهذا هو معنى أن تأتى تلك العلاقة ضمن قصة حب يائسة لمشاعر عاطفية حادة ، وهو كذلك وراء ذلك النوع من الغضب الجامح الذى يجتاح قصيدة « ضاع فى الزحام » [٢٨] التى تمضى - من خلال عنصر بشرى يشار إليه « بلازمة » متكررة هى « صديقتى » - مصورة مشاعر الخيبة والرفض حتى تستقر عند صورة المدينة ، فتعقد مقارنة غامضة الملامح بين خيالات الحلم وحقائق الواقع ، مرتبة فى ذلك نتائج عاطفية غاضبة على خيالات ، بل على أوهام . وتبرز المدينة بصفتها مركز التحول وعنصر الربط فى القصيدة . لقد تهاوت العروش العاطفية لأن فعالية المدينة تدور « دورة معاكسة » لفعالية القرية ، وبالتالى يدور ما جرى من قبل على محور الخيال « دورة معاكسة » لما يجرى على محور الواقع ، أو لنقل : إن القصور التى بنيت من قبل على أساس وهمى تنهار الآن على أساس مادى . ولا تصل القصيدة

إلى أية « محاجة شعرية » وراء هذه « الثنائية » المباشرة ، ثنائية القرية والمدينة ، فيوضع النقاء والإخلاص فى جانب ، والتلوث والتنكر فى الجانب الآخر :

صديقتى كان لنا ألف خيال

فى قريتى الصغيرة

وألف توق وارف الظلال

إلى المدينة الكبيرة

....

وكم حلمنا بالعجائب الطوال

واتسعت أحداقنا لكل ما قيل وما يقال

عن هذه المدينة الكبيرة

مدينة النساء والعبيد والحشم

مدينة الكبار والقلاع والقمم

مدينة بلا ألم

مدينة بلا سأم

....

وفى مدينتى الكبيرة

عرفت يا صديقتى معنى السأم

معنى الضياع

وذقت يا صديقتى شوك القمم

شوك القلاع

وغبت يا صديقتى مع الظلم

ولا شعاع

ومع تطور رؤية فاروق شوشة الشعرية تظل المدينة شاغلة حيزا كبيرا من اهتماماته، ولكن صورتها تتغير ، بتغير أسلوب النظر إليها ، فى حين يبقى معناها الرمزى قائما دون كبير تغير . هنا لا تخاطب المدينة على نحو مباشر كما كان عليه الحال فى قصيدة « ضاع فى الزحام » ، وإنما من خلال إشارات « ولوازم » مرشحة مثل «الدروب الممتدة المدهشة ، والميادين ، والأمكنة الفاسدة » ، وهذه الإشارات واللوازم توسع من دائرة الدلالة ، ليصبح معنى المدينة رمزا إشاريا متعدد الاحتمالات ، فهو «المركب » فى مقابل « البسيط » ، وهو « الموضوع المفتعل » فى مقابل « الطبيعى التلقائى » ، وهو « الانتماء والمعتقد » فى مقابل غيابهما ، وهو احتمالات أخرى يسمح بها السياق .

تبدأ قصيدة « الدائرة المحكمة » [٢٩] بداية شبه صوفية يحكمها عنصران هما «المنجذب » و « المنجذب إليه » ، ويحكمها كذلك معجم شعرى يساعد على شيوع الإحساس بذلك الجو الروحى ، فثمة الوعود ، والضوء (البرق) والرى (انهمار السواقى) فى جانب ، وثمة العرى ، والوحشة ، والحيرة فى الجانب الآخر . وتلك هى «الطريق » ذات المتاعب والأشواك ، وهى طريق تدعم - فى نهاية الحركة الأولى من القصيدة - بمزيد من المعجم الشعرى الصوفى (الانغماس فى الرحاب ، واللواذ بالباب ، والسياحة فى الدروب الممتدة المدهشة) . ويفتح هذا المعجم الباب لقراءة أرحب دلالة يمكن أن نفهم فيها المجيء على أنه رمز الميلاد ، والضوء (دائرة البرق) على أنه رمز الحياة فى حين نفهم الماء المنهمر من السواقى على أنه أصل الحياة ، أما العرى والعزلة والوحشة فهى لوازم الحياة ، فالإنسان يجيء إلى الدنيا وحيدا ثم يحمل أوزاره على كتفيه ، ثم تتدرج تجربته فى الحياة (كما يؤدى المقطع الأول الذى يختتم بما يشير إلى هذا التدرج) تدرجا مشمولا بالحيرة والتيه . وتعدد احتمالات الدلالة على هذا النحو هو ما أشرت إليه من قبل من أن عدم التصريح باسم المدينة هو الذى يفتح الباب لمرونة المعنى :

أجيئك

مزدحما بالوعود ،

مضيئا كدائرة البرق ،

منتظرا لانهمار السواقى ،

ألاصق عريى بجدران عزلتك الموحشه

وتأتى نتيجة الاحتكاك بالمدينة (الرمز) سريعة جدا ، فما نكاد نتجه إلى الحركة الثانية من القصيدة حتى نواجه بهذه النتيجة ، ويا لها من نتيجة فادحة ! إنها ليست أقل من « انشطار » الشاعر شطرين تنشأ بينهما معركة غريبة . وتكون نتيجة هذه المعركة تقهقر الشاعر ، وانكساره ، وهزيمته ، وكل ذلك يتم فى مرحلة مبكرة نسبيا إذا نظرنا إلى القصيدة كلها . على أن هذا الانكسار البادى ليس نهاية المطاف ، فهذا « الانشطار المتعارك » هو المعادل للدخول فى « حميا الحياة » (أو فى تجربة العيش فى المدينة الرمز) ، وأما الانكسار فهو دليل على ثقل تجربة الحياة إلى أقصى حد . والانتظار -وإن اقترن بالذل - علامة على أن الدائرة لم تحكم بعد ، وأن التجربة لا تزال تحمل إمكانات النمو والاستمرار :

وأنشطر اثنين

بعضى يلاعن يوم قدومى إليك ،

وبعضى يبارك يوم انتسابى إليك ،

وأمضى ،

تلاحقنى دمدمات انشطارى

ويصلبنى فى الميادين جوعى وعارى

وذل انتظارى

وأرجع مختنقا بانكسارى

وفى الحركة الثالثة تتجسد الرؤى فتصبح خيولا ، وتحملنا الخيول برمزها التاريخى إلى «السيوف» فتضعنا بذلك - عن طريق التداعى - فى قلب الماضى .وتدخل «التقاليد» بذلك مجال التشكيل الشعرى فى القصيدة ، رافدة الحاضر بركيزة تساعد على توسيع مجال الرؤية ، وتوليد أبعاد دلالية جديدة . لقد «انشطر» الموقف مرة أخرى بين الماضى والحاضر ، فالصفاء والضياء والجمال جميعا إلى جانب الماضى ، والتلوث والظلام والقبح جميعا إلى جانب الحاضر ، والمدينة اتسعت دلالتها لتشمل «الوطن» كله ، والحاضر اتسعت دلالته لتشمل الواقع الماثل والماضى الممتد ، ويحول هذا الموقف لصالح الشاعر ، ففى حين انتهى فى نهاية الحركة السابقة متذبذبا على حافة الهزيمة المنكرة ، بدا فى هذه الحركة وكأنه يتهيأ «لفعل» جديد :

أجيئك تحملنى صهوات الرؤى المعلمه

بكفى سيفك ،

أحمله عن ميامين قبلى

مضوا فى هواك ،

وغطوا ثراك

وفاحوا مباخر تمسح بالعطر أحزانك المظلمة

وما زلت شاخصة كالشواهد فوق القبور ،

كوجه الخرائب فى ليلة معتمه

وهذا «الفعل» الإيجابى لا يبقى هكذا مجرد إمكانية ، بل يصبح واقعا عمليا فى الحركة الثالثة من القصيدة ، وهى حركة تصور الشاعر فعلا فى مرحلة العمل . لقد نزل الفارس إلى الميدان ليعيد بناء الحياة على أساس مكين ، مستمدا عدته من الماضى ، ومعتمدا على ركن شديد من الحاضر . ولكنه يتعرض فى ذلك لنوعين من العقبات أحدهما متوقع :

عرفت اختلاط المسالك

بلبلة المدلجين

وطعم المرارة فى طعنات الجبان

وأما الآخر فهو مفاجأة له . لقد وثق بالمدينة الرمز (الحياة) ثقة تتجلى فى قوله : «أطاعن ثبت الجنان - وظهرى إليك - أمنت فجاءات هذا الزمان» ، ولكن الأمر تكشف عن وجه المدينة القبيح ، وهو الوجه الذى يتجلى للشرنوبى والبياتى (مع اختلاف فى زاوية النظر) .

حين تكشف المدينة عن وجهها القبيح ، ويزول قناعها المزيف ، ينقشع الوهم ، ويسود الغضب . ولكن هل هو منصب على الموضوع الخادع أو النفس المخدوعة ؟ أيًا ما كان الأمر فنبرة الهجاء ترتفع باطراد فى القصيدة ، وهى تدور حول محورين هما الإحباط الدائم للإصلاح بإخراس صوت المصلحين ، ثم تكبيل الحرية (ويمكن أن نقول بالطبع إن

هذين المحورين هما عند التأمل محور واحد) . ونبرة هجاء المدينة تصاحب هنا - وهذا شيء معتاد - بامتياز الشاعر ، وتنكُّر الواقع له ، لأنه المتنبئ (الذى لا كرامة له فى وطنه) :

وها أنت ،

عارية تسترين البقايا

تكشف وجهك لى

وتساقط جلدك ،

هذا الخبيء وراء مدى الأقنعه

وجدتك راجمة الأنبياء

ومخرسة الألسنة

وجدتك عاتية القهر ،

شامخة العهر

فاسدة الأمكنة

لقد كان «الكشف» كاملا ، وانقشاع الوهم نهائيا لذا لم يبق سوى رد فعل أخير فى القصيدة . وهو يتم فى حركة ذات مستويين ، أحدهما متحرك وهو «الهروب» - أو بعبارة أدق محاولة الهروب - إلى الماضى . وقد هيأت القصيدة ببنيتها السابقة الجو لأن يكون هذا الهروب إلى الماضى وحده ، وذلك حين أبرزت الحس التاريخى البطولى دون سواه . على أن هذا الهروب إلى الماضى ذاته يبدو غير يقينى ، ويأتى عدم اليقين هذا من عبارات مثل «وأرتد» (دون مرجع للارتداد) ومثل الحيرة الماثلة فى عبارة «أين المفر ؟»، ولكنه على كل حال يضع نقاء الماضى فى مواجهة الحاضر (الملىء بالشوائب) :

وأرتد ،

أين المفر

وأين براءة حلم تقصف

خطو توقف

عمر تجاعيده مبهمه

أما المستوى الآخر فهو مستوى ساكن يعبر عن وضع أسوأ حتى من وضع الهروب، وهو وضع «الفخ» أو «المصيدة» أو «الدائرة المحكمة» . تلك الحالة المتجمدة التى تشير إلى وضع يتجاوز حد «انقشاع الوهم» وخيبة الأمل . لكأن الإحباط الذى تقدمه المدينة أنواع ، وأبشعها هذا النوع الذى يجد الشاعر فيه نفسه وقد وقع فى أسر «الدائرة المحكمة» ، لا يستطيع الفكاك منها ، ولا يستطيع استيعابها ، فضلا عن تغييرها . وهذا هو معنى اللحد العميق القرار الذى «أعدته» له المدينة فى نهاية المطاف :

وأسقط ،

تتسعين فما لا زدرادى

ولحدا عميق القرار ،

وفخا ،

ودائرة محكمه

[٧]

تصطدم «براءة الحلم» التى يأتى بها الشاعر إلى المدينة - دائما - بجهامة الواقع، وانقشاع الوهم ، ولكن هزيمة الشاعر ليست دائما مطلقة أو نهائية ، فهو أحيانا ينجح فى تحقيق «موقع قدم» فى عالمه الجديد ، فيبدو غازيا منتصرا ، ولو على نحو مؤقت . فى قصيدته «إلى أبى من عواصم الموت» [٣٠] يدخل فولاذ الأنور عالم المدينة بسطر شعرى تمهيدى طويل ، يكون فيه الأب «رمزا مزدوجا» للأمس الذى يشرق بطمأنينة الغد ، فى حين تكون المدينة خط البداية فى رحلة من رحلات الضياع المؤقت . هنا يبدو الماضى ثابتا (رمز البقاء) والحاضر متغيرا (رمز الضياع) ، ويكون معنى هذا أن الغد يمكن أن ينهض على أساس الأمس ، أما الحاضر الذى لا جذور له فى الماضى

فلا مستقبل له . والإحساس بالضياع على كل حال هو الذى يولد كل تلك المشاعر فى ذلك السطر الشعرى الطويل :

سيدى ،
هو آخر خطوى على الأرض ،
أعرف أن الزمان يمر ،
وأنك تولد فى كل يوم ،
وأنى أموت ،
وأنك تشرق بين صحارى المشيب
وأغرب بين حقول الشباب ،
وتمضى يباركك العمر ،
أبقى يحنطنى العنكبوت ،
وأنك تمتلك الغد ،
والغد من مهجتى يتسرب ،
والأمنيات تفوت ،
وأنك كل الهداية ،
أنى بعض الضلالة ،
أنك حزن (المحطات) إذ تترقب ،
أنى طيش (القطارات) ،
إذ أتغرب يا سيدى وأضيع .

ولم يكن اكتشاف زيف المدينة هو المعضلة ، ولكن المعضلة أصبحت استحالة الفكاك من أسر المدينة ، ومن ثم حتمية «اللارجوع» ، وتلك هى القضية التى يحاول فولاذ الأنور أن يصنع منها شيئا . لقد ظهرت المدينة على حقيقتها مخيبة كل الآمال ، ولكن - ويا للغرابة ! - ظهر متزامنا مع خيبة الأمل شعور مؤكد باستحالة الدوران على

الأعقاب . ولكن هذا الشعور المؤكد يبقى فى هذه المرحلة متوازيا مع الشعور بالضياع ، فلا يتطور إلى أى فعل إيجابى :

مدن من صقيع ،

شدنى زيفها أول الأمر ،

حتى توهمت أنى ،

سأجمع دفء الطموحات منها ،

وأرجع بالوعد ،

هل تعلم الآن أن لا رجوع ؟

هذه مدن الفقد ،

داخلها لا خروج له ،

إنه ضائع فى هياكلها ،

ميت خرب القلب

محترق فى الضلوع

واستحالة الرجوع تأخذ فى القصيدة صيغا شتى ، بعضها متصل بالتراث الدينى (عودة يوسف ليعقوب فى مقطع من مقاطع القصيدة) ، وبعضها متصل بنفايات «التقدم» فى المدينة (ارتباط الوسامة بالقمع فى المدن العصرية) وبعضها متصل بحسابات المدينة التى تقوم على الربح والخسارة ، وهى فى الواقع المعنوى خسارة مطلقة (اندراج كل شىء - حتى المشاعر - فى سجل التجارة فى مقطع آخر من مقاطع القصيدة) . وتتدرج القصيدة - بأسلوبها هذا - نحو تأكيد الضياع ، واستحالة النكوص حتى تصل إلى صياغة «معادل موضوعى» للارتباط الآلى بالجريدة التى تظهر كل يوم بطريقة أوتوماتيكية . على أن ذلك المظهر نفسه هو الذى يسلم فى النهاية إلى البعد السياسى المأساوى ، فيتسع مجال الرؤية صانعا رمزا مزدوجا للشقاق فى مستوى الأفراد ، وفى مستوى الأسر ، وفى مستوى الحكومات :

أنا لا عائد

إننى قد تيقنت فى غربتى الأبدية ،

فى كل يوم أفك وثاقا ،

لأسقط يا سيدى فى وثاق

كل يوم أحن إلى ظل جميزة ،

أو نفير قطار

فتحجزنى صفحات الجرائد ،

للطبعات الجديدة ،

من أول الأطلسى ، إلى ربوات العراق .

كل يوم مؤامرة واتفاق

. . . .

ويبقى عزاؤك فى سنوات الجحود

وفى أمسيات الفراق

يا بنى لى الله يرأب هذا الشقاق .

وتتبادل عناصر القرية وعناصر المدينة الشد والجذب ، ومع أن خيبة الأمل القروية تبدو واضحة ، واحتمالات الهزيمة تبدو عالية ، فإن النخلة (رمز القرية العتيد) ستنجح -فيما يبدو - فى غزو العالم الجديد . والمقطع التالى من قصيدة : «سقوط المدينة النحاسية» [٣١] دليل على إيجابية الفعل الشعرى فى موضوع الغزو القروى للمدينة ، فلأول مرة لا ينكسر العنصر القروى أو يهرب ، ولأول مرة يكون هجاء المدن تهديدا بفتحها لا سقوطا على بابها أو فى دروبها :

فلا تفرحى الآن أيتها المدن الخائطية ،

نخلته الآن ، تعلن إقلاعها للميادين ،

تأتى محملة بعبير من الأرض ،

يغرق كل التماثيل ،

لا تفرحى هو آت ،

على منكبيه تراب وعشب وفاس .

هو آت وإن غاب لا يحتويه النعاس .

إنه طالع فى سواه على الدرب

يغرس أعشابه فى الرخام

ونخلته فى البلاد النحاس .

يعد الشاعر لمعركته الفاصلة مع المدينة ، فيبدو الآن فى حالة من «الاندماج الحذر» بها . لقد تبدد حلم العودة ، ولكن وضعه الجديد لا يزال قلقا ، ومع ذلك تنمو جذوره فى البيئة الجديدة فى خفاء . إنه يكتب قصيدة سرية ضد المدينة ، ومع ذلك نرى وشائجه تنمو (وراء أحجار المقطم ، أو على العشب الملامس للمراكب) ، وهى وشائج تزداد قوة بالخطاب المتصل فى قصيدة «اشتباك بالمدينة» [٣٢] التى توجه كلية إلى فتاة «مدينة ساحلية» . لقد حلت محل الوشائج القروية القديمة المتمثلة فى الرسائل التى لم ترسل إلى الأبوين وشائج جديدة موجهة إلى المدينة هذه المرة :

شقيقتى الصغرى تكاتبنى

تلح على إيابى للجنوب ،

نسيت شكل عناقها السنوى لى ،

وهديتى فى عيدها ،

ذهبت إلى أذن المراهقة الجموح ،

على سطوح الحى .

وتبرز عناصر المدينة على نحو حاد ، لتعوق - على نحو أكيد - أحلام العودة ، بل لتمهد للقضاء عليها فى نهاية الأمر . ويلاحظ أن العزيمة القروية التى كانت نشطة جدا أول الأمر تحولت - فى مجرى القصيدة - إلى شعور واهن ، فالقرار بالعودة يحبطه أوهى شىء (أسفلت المدينة) :

أخرج فى دخان الحانة الزرقاء بريا ،

يقرر أن يعود إلى العشيرة ،

آه كيف أفك عن قدمى

أسفلت المدينة

ويظهر تخبط الشاعر فى المدينة واضحا فى صورة البحث عن صديق ، والمفارقة الكائنة فى عبارة «صديق قاهرى» مفارقة غير خافية ، فهى تفضى إلى نوع من «عبثية المحاولة» ، تلك العبثية التى تفضى بدورها إلى إحباط جديد . لكأن العبارة تقول : كيف يمكن أن يكون صديق من هو قاهرىٌ أو كيف يمكن للقاهرى أن يكون صديقا ؟ ونتيجة المفارقة مضمنة فى العبارة الشعرية التى تقول «بالقمع الحضارى المباغت» :

أبحث عن صديق قاهرى

كى أشد خناقه عمدا على طرف المدينة ،

ثم أنتزع اعترافا منه ،

بالقمع الحضارى المباغت

ما الذى حدث بعد كل هذا الشد والجذب ، وهذا الصراع غير المتكافئ مع المدينة من أجل غرس النخلة فى ميادينها ؟ لقد فقد الشاعر صفاته التى جاء بها بالتدريج ، واكتسب - بالتدريج كذلك - بعض صفات المدينة . ولقد تسرب سم المدينة إلى دمه الريفى النقى ، وبدا وكأنه «دراكيولا» جديد . لقد أصبح هو ذاته رمزا لشرور المدينة وآفاتها بعد أن كان ضحية لها :

عمى صباحا يا حبيبة ،

وامنحينى بعض معطفك القديم ودثرينى ،

خبئينى عن عيونك فى الصباح ،

وبارحينى

طالما فى حوزتى حبر

ودمع ،

واشتباك بالمدينة فاحذرينى .

[٨]

ليست مدينة حامد طاهر مدينة رومانسية ، كمدينة مخيمر أو ناجى أو حتى الشرنوبى ، وهى ليست مدينة «واقعية» بالمعنى الذى نجده فى بعض مراحل شعر البياتى، كما أنها ليست رمز الضياع وفقدان البراءة بالمعنى الذى قد نجده عند حجازى وفاروق شوشه وفولاذ الأنور ، وهى أبعد ما تكون عن أن تكون مدينة الحزن بالمعنى الذى نجده عند صلاح عبدالصبور . إنها مدينة خاصة ، لها سمات من كل ذلك ، ولكن لها بعدا أسطوريا يتأرجح بين الحقيقة والخيال . ومدينة حامد طاهر هى القاهرة دون سواها . لقد جرب الحياة فى مدينة كبرى هى باريس ، ولكن انظر كيف وجدها : براقة ، متعددة الألوان ، مشبعة بالدخان والنبيذ والضوء ، ولكنها - وليتنبه كل أحد - تخايل عشاقها بشىء توهمهم أنها ستعطيه ، ولكنها - وفى اللحظة الحاسمة - تفلت من بين أيديهم عائدة إلى استكمال زينتها : البريق ، والألوان ، والنبيذ ، والضوء . وهكذا تدور حياتها. إنها ليست لأحد . إنها فحسب «مدينة بلا قلب» - كقاهرة حجازى - فقلبها موجود ، ولكنه حجر ! :

باريس مهرجان فتنة ، وتاج مملكه

تخطر كالطاووس .. ألف ريشة ملونه

وحينما يجتمع العشاق حولها

ويصخب المساء بالدخان والنبيذ

تكشف عن ساقين يقطران ضوءا

ترقص حتى الفجر فوق منضده

وعندما يحسبها السمار أنها سترتمى

على ذراع عاشق متيم

تمشى إلى المرآة فى خفر

وتستعيد وضع شعرها الذى تهدلا

باريس قلبها حجر . (٣٣)

ما الذى يفعله المساء بقاهرة حامد طاهر ؟ إنه يخفيها ليحييها . إنه يوقظ فيها نوعا من الحياة الطبيعية التى تعبر عنها قصيدة «مدينتى فى المساء» (٣٤) برموز خاصة لها قوتها فى الشعر المعاصر هى رموز الطيور والأطفال والناس عموما ، ثم بأسطورة عميقة فى معنى تجدد الحياة و«توالدها» هى أسطورة السندباد وشهر زاد . فى الليل -إذن - يكمن سرّ من أسرار حياة القاهرة . وصحيح أنه يحاط بظلال غير مستحبة من «الخمر والحشيش والآهات والدخان» ، ولكن هذه هى الحياة . فى الليل تبدو القاهرة ذاهلة عن كل شىء ، ولكنها فى واقع الحال مشغولة بنوع آخر من صنع الحياة ترى هى فيه كل شىء . وتقوم الطيور والأطفال بدور «العنصر الفعال» فى مطلع القصيدة فى حين تكون النساء بؤرة الفعل الشعرى فيما بعد :

أسطورة هو المساء فى دروب القاهرة

يسقط كالنسر فيخفى ظله المآذن المبعثره

وينحنى بكبرياء

فوق حوائط البيوت ، يدخل النوافذ المنتظره

يلف أذرع النساء يرتمى على مقاعد مكسره

يذهب بالأطفال مبعدا محلقا على سحائب مهاجره

تأتى النساء عنصرا من عناصر المطلع ، ويأتى الرجال فى صلب القصيدة ومعهم النساء ، وعناصر أخرى أساسية : الخمر والحشيش والدخان ، وعناصر مساعدة : الأقراط والأساور الملتمعة . هذا على حين يلف الجو الأسطورى المنظر كله :

وعندما يعود بالرجال شاربين مجهدين

يدغدغون الأرض فى تثاؤب وبطء

ينفث ريح الخمر والحشيش

وتلتقى الآهات بالدخان ،

والعيون بالأقراط والأساور الملتمعه

«يا شهر زاد أمسكى عن الكلام

الليل للمضاجعه

وليأكل الرخ العظيم سندباده

فمالنا وله»

يرد الصباح كل تلك العناصر الفطرية الفعالة إلى عناصر أخرى «عصرية» لها نظام مختلف تماما : «بائع الألبان والجرائد» ، وعندئذ تصحو القاهرة لتمارس العيش طبقا لقواعد هذا النظام المختلف :

يسحب هذا الليل ظله عن البيوت

عند صياح بائع الألبان والجرائد

فى نغمة معتصره

تفتح عين القاهره

وليست المدينة سوى أهلها ، وليست القاهرة سوى ساكنيها . ويلتقط حامد طاهر أحد سكان قاهرته «العاديين» - ناظرا إليه من زاوية تلقائية واقعية بسيطة - ويتتبعه نفسيا وجسديا مدة يوم كامل ، مسجلا فى ذلك - دورة حياة المدينة ، ومشيرا فى خلال ذلك إلى قيم اجتماعية وإنسانية تتردد فى لمحات بين هموم الفرد ، وهموم البيئة ، وهموم الحياة عموما . هذا إنسان من عرض الطريق يقتحم الحياة فى المدينة من باب الوظيفة ، وترتبط مشاعره بخيوط عدة ، ولكنها تتجمع كلها فى بؤرة «مكثفة» هى رؤيته لمدينته «القاهرة» .

فى قصيدة «السابعة دائما» [٣٥] يبدأ إحساس هذا الإنسان العادى بدورة الحياة فى المدينة من حيث البداية الطبيعية (بداية النهار) ولكنه يبدأ طبيعيا تلقائيا - بل وروتينيا - إلى أقصى حد . غير أن هذه «البساطة» الظاهرة تتحسس طريقها إلى نوع

من التعقيد وذلك حين تتشابك عناصر حياة الإنسان الفرد بعناصر حياة الآخرين ، وذلك أولا وقبل كل شىء من خلال ما يعرضه عنصر «صناعى» فى المدينة ، هو «الجريدة» ، من إشارات مالية وعاطفية . وينتهى المقطع الأول فى القصيدة على نحو تختلط فيه القشرة اللاهية بالعمق الجاد فيرهص ذلك بما ستكون عليه حياة المدينة من تعقيد قد يتزيا بزى البساطة ، ومن مأساة قد تتزيا بزى الملهاة :

يدق «المنبه» فى السابعة

فأفتح عينىّ من حلم ليل ثقيل

وأسحب من تحت بابى الجريده

فتمسحها نظرة خاطفه

يحدثنى الحظ عن صفقة رابحه

وأنى أوفق فى جانب العاطفه

ولكننى أحمد الله حين أشد قميصى فألقاه

لم تتّسخ بعد ياقته الناصعه

وهذه المفارقة التى انتهى بها هذا المقطع هى التى تهيئ الجو لتطور الموقف فى المقطع الثانى على نحو أكثر مفارقة ، يجعل من هذا الشخص العادى - بل التافه - (مبلغ أمله ألا يضطر إلى تغيير قميصه لاتساخ ياقته) بطلا ، ولكنه بطل من نوع «ساخر» على كل حال . إن بطولته تتجلى فى ميدان «حرب» ليس أكثر من «مركبة عامة» ، وإن الانتصار الذى يحرزه فى هذه المعركة ليس أكثر من الظفر بمقعد فى هذه المركبة . على أنه تنتظرنا فى نهاية المقطع مفارقة جديدة هى تخلى «البطل» عن غنيمته طائعا مختارا لجارته الجامعية ، وذلك لقاء ابتسامة ! وهذا المقطع ملىء بالتوترات ، وبالمواقف الفرعية المتأزمة من «حشر النفس» فى المركبة ، ثم «مدافعة الآخرين» ، ومن «التفكير» الذى يفضى إلى «فعل» (أفكر كيف .. أهب بكل اندفاعى) ، ثم «الأنفاس المجهدة» التى يقابلها ما يناقضها (هادئة وادعة) . ومن «شقاء البشر» الذى يقابل بما يناقضه من راحة الجماد المتمثلة فى عبارة : (على صدرها تستريح الكتب) . وحين يتطور الموقف على هذا النحو يصبح هذا الشخص العادى - بل التافه - عملاقا فى

أعيننا ، فيه من الغرابة والدهشة ما في كثير من الشخصيات المشهورة فى الأدب (من مثل أكاكى أكاكيفتش فى معطف جوجول ، وستيفن ديدالوس فى يوليسيس جيمس جويس) التى تحارب معارك وهمية ، وتخلق لنفسها «محور حياة» حيث لا محور على الحقيقة ، ولا حياة :

أجىء المحطة

أحشر نفسى بين الزحام

أدافع رائحة الواقفين

أفكر كيف تسير بنا المركبة

وحين تلوح أهب بكل اندفاعى منتزعا مقعدا

وبينا أعالج أنفاسى المجهده

أشاهد جارتى الجامعية تصعد

هادئة وادعه

على صدرها تستريح الكتب

وفى شعرها وردة يانعه

أسارع أمنحها مقعدى

لتمنحنى بسمة رائعة

ولا يزال الموقف يصعد حتى يبلغ مستويات جديدة من «النقد الاجتماعى » ومن التحليل الشعورى لإنسان المدينة . وتبلغ «المأساة اللاهية» لهذا الإنسان ذروتها حين يحدث ذلك النوع من الانفصام العميق بين مشاعره وعمل حواسه ، فتبدو كل ناحية فى واد ، همومه الحقيقية فى جانب ، ومقتضيات وظيفته فى جانب . إنه يحيا فى اتجاه «معاكس» تماما لاتجاه حياته المهنية ، وهذه هى قمة الإحباط المأساوى الذى يعيش به إنسان المدينة :

وفى «المصلحة»

أعيش بكفى وعينى بين الدفاتر

ليس لهم غير هذا لدىّ !

مئات المطارق فى الصدر تهوى على كل حلم جميل

ويخنقنى أن دينى ثقيل

خطاب أبى عن ضرورة إرسال بعض النقود

حذائى الجديد يؤجل للمرة الرابعة

وحين تنجح القصيدة فى وضعنا فى هذا الجو المسرف فى القتامة تفلت منا خيوطها- فجأة - إلى موقف «ترويحى» مقابل ، يفتح نافذة فى جدار اليأس فيؤكد المعنى الغريب لذلك المزيج «المأساوى - الملهاوى» الذى ينتقل بنا من حال إلى حال ، والذى نسميه - أو يسمى لنا - «المدينة» (أو لنقل : الحياة !) :

أحبك يا قاهره

أحب شوارعك الواسعه

أحب ميادينك الفاخره

مقاهيك ، نسوتك الفاتنات ،

يضيقن خطواتهن ، ويفهق منهن أغلى العطور

أحبك لكن رأسى يدور

لقد وجد هذا الإنسان المطحون راحته النسبية شعوريا فى صورة صنعها خياله لمدينته (القاهرة) ، مدينة الشوارع الواسعة ، والميادين الفاخرة ، والنساء الفاتنات . ونحن نعلم أنه ليس له فى الحقيقة من هذه المدينة نصيب ، ولكن حبه لها حب ثابت ، فماذا يعنى التعلل بالوهم سوى أن المدينة تهيئ لنا دائما إحساسا جديدا ، يخرجنا من عنق أزماتنا الخاصة ، ويساعدنا على الاستمرار فى الحياة ، وتلك هى «النعمة فى ثوب النقمة» التى تجود بها «المدينة - الخيال» على المعذبين من ساكنيها ، أو تجود بها «المدينة - الحياة» على المعذبين فى الأرض من بنى البشر . كأن حامد طاهر يريد أن يقول لنا إنه بوسع الإنسان أن يصنع أسطورته اليومية الممتعة الموازية لحياته اليومية القاسية ، وذلك على نحو لا يخطر فى التحليل اليومى المادى المنطقى على بال .

على أننا نحس - برغم ذلك - أن كل «انفراج» فى هذه «المدينة - لدينا» إنما هو انفراج مؤقت ، وأنه عما قريب ستتجمع العناصر الضاغطة من جديد بمجىء الظلام (الليل) تنعقد سحب الرتابة (تأوى خطاى) على نحو حتمى يتمثل فى (الحجرة القابعة) ويسلمنا ذلك إلى الضياع (مغامرة ضائعة) ، ويكون نوم يقابل الصحو الذى بدأت به القصيدة ، فى حين يقف رمز الزمن (المنبه) موحدا بين طرفى التجربة . لقد انتهت حلقة ضائعة من حياة المدينة ، وعما قريب ستبدأ حلقة أخرى مصيرها للضياع :

مع الليل
تأوى خطاى إلى الحجرة القابعه
عشائى خبز وجبن
وبعض الفواكه آكلها قارئا فى كتاب عن «الحب»
أو عن «مغامرة ضائعه»
يغالبنى النوم ،
تضبط كفى «المنبه»
للساعة السابعة !

[٩]

تحتل المدينة المغصوبة ، والمدينة المحاربة مكانة مرموقة فى رؤية الشاعر العربى المعاصر ، وتتراوح رؤيتها بين طرفين ترى فى أحدهما وسيلة من وسائل تحريك العواطف الوطنية ، ولكن على نحو خطابى مباشر ، لا يصنع رمزا ، ولا يرسى إحساسا ، فى حين ترى فى الطرف الآخر صورة فنية ، وبديلا شعريا ، يبقى محفورا فى الذاكرة . [٣٦]

فى ديوان «أحبك أو لا أحبك» [٣٧] تتجسد «قدس» محمود درويش كيانا ذا ثلاثة أبعاد ، بعد مرسوم (نرسم القدس) ، وثان مكتوب (نكتب القدس) ، وثالث منطوق (ونغنى القدس) ، وهذا يعنى من حيث المبدأ أن القدس كيان بعيد المنال ، يطال الآن

-فحسب - بعمل من أعمال الخيال ، وما دمنا لا نستطيع أن نعيشها واقعا فلا أقل من أن نحتفظ بها صورة فنية .

فى القدس الصورة المرسومة تنتشر عناصر التكوين على مساحة واسعة ، بعضها لونى (خط داكن الخضرة) ، وبعضها تشكيلى (صليب واقف) ، بعضها مكانى (من خلف القناطر ، وفضاء واسع) وبعضها زمنى (تاريخ شاعر) ، بعضها ثابت (إله يتعرى) وبعضها متغير (عصافير تهاجر) ، بعضها محسوس (البرقوق - القناطر) وبعضها مجرد (الدهشة) ، وهذا كله يرمز إلى غنى الموصوف بتعدد أوصافه .على أن المسألة ليست فى تعدد الأوصاف فحسب ، وإنما فى تآلفها ، وانسجام توزيعها على الموصوف . والهدف هو استحضار تلك الصورة «المستحيلة» بأسلوب «مستحيل» يجمع «المتناقضات» التى تصل فى أذهاننا حد الغموض والعبث . ومع ذلك نخرج بصورة خيالية شديدة الوقع على النفس . لقد كشف ضياع القدس عورة المحارب بالسلاح (الجندى) كما كشف زيف ماضى المحارب بالكلمة (الشاعر) :

نرسم القدس :

إله يتعرى فوق خط داكن الخضرة . أشباه

عصافير تهاجر

وصليب واقف فى الشارع الخلفى . شىء يشبه

البرقوق والدهشة من خلف القناطر

وفضاء واسع يمتد من عورة جندى إلى تاريخ شاعر .

وفى «القدس» المكتوبة توزع عناصر اليأس والاحباط على مساحة واسعة كذلك : (الأمل يكذب ، والثائر يهرب ، والكوكب يغيب) ، وهى مساحة تسع الناس (المغنين والباعة) ، والأمكنة (الأزقة) ، وما بينهما من معان (القبل السابقة) . وهذه الصورة الكتابية تنهض على دعامتين ، إحداهما أسطورية (وطروادة التحقت بالسبايا) والأخرى حسية (الصخرة الناطقة) ، وهما صورتان تعملان معا على إشاعة الجو القاتم ذاته ، ويأتى (الجدار الجديد) ليؤكد كل ذلك ، ولكنه - وهذا مهم - يشتمل على (شوق جديد)، وإذ يقترن هذا الشوق الجديد بالصاعقة يصبح من المثير انتهاء هذه الصورة المكتوبة بالنار والصاعقة :

نكتب القدس :

عاصمة الأمل الكاذب . الثائر الهارب . الكوكب الغائب

اختلطت فى أزقتها الكلمات الغريبة ،

وانفصلت عن شفاه المغنيين والباعة القبل

السابقه .

قام فيها جدار جديد لشوق جديد ، وطروادة

التحقت بالسبايا . ولم تقل الصخرة الناطقة

لفظة تثبت العكس . طوبى لمن يجهض النار

فى الصاعقة .

وفى القدس المنطوقة تقترن القيمة الإنسانية الأولية (الأطفال) بقيمة مضادة لها (السلاسل) ، وإذا كانت الطفولة هى الحرية فالسلاسل هى ما يقيد الحرية .ولكن ماذا عن الانفراج المتفائل الذى نحسه فى (ستعودون إلى القدس قريبا) ونحسه - على نحو أقل - فى (وقريبا تكبرون) ؟ أهو انفراج حقيقى ؟ قد يساعد على هذا الفهم عبارة (وقريبا تحصدون القمح) ، ولكننا نواجه بما يضعف تأثير هذا الاتجاه الدلالى حين يتحول الحصاد إلى شىء من ذاكرة الماضى . وعلى كل حال فإن هذه الصورة المتشابكة تمضى صاعدة نحو ذروة يصبح الدمع فيها سنابل ، ثم يفيض المعنى بعد ذلك فيضانا حين تعتمد الدلالة على الإيقاع الغنائى وحده ، فتصبح الصورة الصوتية الغنائية هدفا مقصودا . والغناء غناء ، ولا نحتاج فيه إلى الدلالة المعجمية ، وإنما المهم فيه هو الحالة الموسيقية الموقعة التى يجلبها إلى آذاننا - ومن ثم إلى نفوسنا - هذا الغناء . والصوت الموقع يتدرج بنا من محض التكرار (وقريبا .. وقريبا .. وقريبا) إلى تلك الصيغة التى توقعنا فى البهجة المطلقة (هللويا .. هللويا) :

ونغنى القدس :

يا أطفال بابل

يا مواليد السلاسل

ستعودون إلى القدس قريبا

وقريبا تكبرون

وقريبا تحصدون القمح من ذاكرة الماضى .

قريبا يصبح الدمع سنابل

آه يا أطفال بابل

ستعودون إلى القدس قريبا

وقريبا تكبرون

وقريبا

وقريبا

وقريبا

هللويا

هللويا !

حين تزايل محمود درويش نبرة الغضب ، ويتفرغ لقالبه الشعرى تأتى إليه «المدينة» فى إطار جديد ، فيراها - عندئذ - بعين رمزية فاحصة ، نحتاج فى الكشف عنها إلى تتبع نسيج العمل الشعرى ، «وفك الاشتباك» بين خيوط الرمز ، كما نحتاج فى الكشف عنها إلى مستويات من القراءة لنصل إلى قلب هذا العمل . فى قصيدة «المدينة المحتلة» (٣٨) لا نواجه شيئا يومئ مباشرة إلى مدينة ، وإنما نواجه معادلا حسيا لذلك هو صورة طفلة وأم ، وبينهما تتولد المأساة . ومكونات هذه المأساة كثيرة ، منها المساء الذى يقرن بعنصر آخر يكوّن قلب هذه المأساة وهو الحريق . ونحن نعلم بخبرتنا العادية أن الحريق نار ، وأن النار مضيئة ، ولكننا نعلم أيضا أنها مضيئة لأنها محرقة . وفى معترك هذه العناصر المختلطة تولد القصيدة ، وهو ميلاد إشارى ، يختلط فيه الرمز القريب (احتراق الأم) بالرمز البعيد (ضياع المدينة الأم) :

الطفلة احترقت أمها

أمامها

احترقت كالمساء

وبعد تلك السطور الافتتاحية ينتقل الرمز فى عمله من القريب المحسوس إلى البعيد غير المحسوس ، إذ ليس حريقا ماديا ولا شخصيا ذلك الحريق الذى تتولد عنه «الشهادة» :

وعلّموها : ليصير اسمها -

فى السنة القادمة -

سيدة الشهداء

وليست شهادة عادية تلك التى تقترن بالعودة . وصحيح أن العودة مشروطة بشرط ، ولكن ياله من شرط ! إنه ليس أقل من موافقة الأنبياء . فى هذا الجو يتسع المعنى ، منتقلا من الخاص إلى العام ، ومن المادى إلى الروحى :

وسوف تأتى إليها

إذا وافق الأنبياء

وتعود اللازمة لتساعدنا بتكرارها على استحضار الموقف المبدئى من جديد :

الطفلة احترقت أمها

أمامها

احترقت كالمساء

ويتجلى الضياع عميقا وشاملا فى صلب القصيدة ، وهذا هو المعادل الرمز لضياع المدينة . وهو ضياع آيته تبدل الطبائع الأولى للأشياء ، فالطفلة لا تحب القمر ، ولا الدّمى . ويمضى هذا التبدل صاعدا ، فالطفلة تقتل القمر كل مساء . وتنفصم النفس البشرية فى صورة تلك «الخيالات» التى تأتى إلى الطفلة ، معمقة الإحساس بالضياع وسيادة الظلام (قتل القمر - احتلال المدينة) . وتبرز المعالم شيئا فشيئا مقدمة صورة المدينة من بعيد (البرتقال وجذوع الشجر) ، وهى تقدمها من بعيد لأنها «المدينة المحتلة»، وهى المدينة الأم التى استشهدت فالتحقت بالأنبياء ، ولكنها انتهت «فى القبر لا فى السماء» ، ولقد زال بذلك كل وهم عنها وكل عزاء :

من يومها ،

لا تحب القمر

ولا الدمى

كلما

جاء المساء صرخت كلها :

أنا قتلت القمر

لأنه قال لى .. قال .. قال :

أمك لا تشبه البرتقال

ولا جذوع الشجر

أمك فى القبر

لا فى السماء

وتتكرر «اللازمة» من جديد ، مؤكدة أننا قد عدنا من حيث بدأنا ، وأن الضياع الذى اكتملت معالمه باق ومستمر ، على نحو متكرر ثقيل :

الطفلة احترقت أمها

أمامها

احترقت كالمساء

[١٠]

ترتبط مدينة أمل دنقل بالإنسان وبالمستقبل على نحو وثيق . وهى قد تقهره وتطحنه ، وتصيِّر صوته صدى ، وتنال من روحه ، فتكون عنصر هدم إنسانى يرمز إليه بالروح المقهورة ، والحكم الفاسد ، والرجولة القومية المسلوبة . حين أسر «المتنبى» (الشاعر) فقد الصوت رسالته بتحوله إلى صدى ،وكون صاحبه على وعى بذلك لا يغير من طبيعة الأمور شيئا . يقول أمل دنقل فى قصيدة «من مذكرات المتنبى» (٣٩)

أكره لون الخمر فى القنينه

لكننى أدمنتها استشفاء

لأننى منذ أتيت هذه المدينه

وصرت فى القصور ببغاء

عرفت فيها الداء

والمدينة جاحدة ، تنكر الضوء «والتنوير» ، وهى تعلم أنه ليس كصوت الشاعر شعاع ضوء ، وباعث تنوير ؛ لذا فهى توصد أبوابها ، غير مستجيبة لطرقات الشاعر عليها، وبذلك تقف – وهى المدينة – ضد المدنية :

كنت لا أحمل إلا قلما بين ضلوعى .

كنت لا أحمل إلا قلمى

فى يدى خمس مرايا

تعكس الضوء (الذى يسرى إليها من دمى)

طارقا باب المدينه :

– «افتحوا الباب»

فما رد الحرس

– «افتحوا الباب .. أنا أطلب ظلا»

قيل : «كلا» . (٤٠)

على أن صورة المدينة تتغير كلية عند أمل دنقل ، وذلك عندما تكون مدينة محاربة . هنا توفر له المدينة موضوعا شعريا أثيرا ، يفحص فيه تفاصيلها ، ويتغلغل فى «فتات حياتها» ، ويواجه المواقف ، ويحلل المشاعر ، ولا يزال يفعل ذلك حتى ينجح فى العثور على معادل شعرى ملائم . وفى قصيدة : «السويس» (٤١) عمل أمل دنقل من «داخل الموضوع» ، مازجا أحاسيسه الخاصة بحياة المدينة فى ماضيها وحاضرها .

تتكون هذه القصيدة من قسمين وخاتمة ، فى القسم الأول يشكل الشاعر علاقته السابقة ، وخبرته الماضية بالمدينة ، وفى الثانى يصور رؤيته لحاضرها ، وفى الخاتمة يعقد مقارنة بين إنسان « السويس » وإنسان « القاهرة » ، وهى مقارنة طابعها التباين الساخر كما هو متوقع . وتكون المدينة فى ماضيها مستقرة ، شبه صناعية ، والشاعر يقوم بجولة حرة فى ذلك الماضى ، فتفيض علينا صورتها فى القصيدة فيضانا ، بطعمها، وروائحتها ، وأحيائها المتميزة ، إذ هى مدينة الدخان ، والمقاهى ، والسكك الحديدية ، والفنادق ، والمصانع ، والسفن العابرة ، والزوارق البخارية . هذا هو ظاهر المدينة وهى تضطرب فى حياتها اليومية ، أما عمقها فهو كائن فى حياتها الليلية ، فى «أوكار البغاء واللصوصية » التى يقدمها لنا الشاعر تقديم خبير بها ، فيعرض لنا بذلك معالم المدينة من داخلها :

عرفت هذه المدينة الدخانيه

مقهى فمقهى شارعا فشارعا

رأيت فيها (اليشمك) الأسود والبراقعا

وزرت أوكار البغاء واللصوصية !

على مقاعد المحطة الحديديه

نمت على حقائبى فى الليلة الأولى

حين وجدت الفندق الليلى مأهولا

وانقشع الضباب فى الفجر فكشف البيوت والمصانعا

والسفن التى تسير فى القناة كالأوز

والصائدين العائدين فى الزوارق البخاريه

وتكون الحركة الثانية من هذا القسم انعطافة حزينة نحو الناس البائسين – وهى انعطافة يجيدها أمل دنقل إلى أقصى حد – فيتدرج بنا من المعالم العامة إلى المعالم الخاصة ، أو من الأشياء (عموما) إلى البشر (خصوصا) . وهؤلاء العمال هم الذين يؤكدون من جديد طبيعة المدينة «شبه الصناعية» .والشاعر يمزج – فى تصوير حالهم

البائسة - بين الشجن المتولد من الصور البصرية : (قطار المحجر العتيق - والمناديل الترابية) ، والصور السمعية : (المواويل الحزينة الجنوبية) عاقدا شبها حادا بين المحجر (مكان العمل) ، والكهوف التى يسكنها العمال ، ومرسبا فى نفوسنا الإحساس بأن إنسان هذه المدينة شبه الصناعية يتقاذفه كهفان : كهف العمل ، وكهف المسكن . وفى نهاية المقطع يفلت الواقع البائس إلى نوع من الحلم المستحيل : (بحار الوهم ، واصطياد أسماك سليمان الخرافية) . لقد كوّن كهفا الإنسان «حلقة خاتم» عليه فلجأ إلى التعويض الوهمى المتمثل فى «حلقة خاتم» من نوع آخر ، هى حلقة خاتم سليمان التى يحلم البائسون بالعثور عليها فى بطن الحوت :

رأيت عمال «السماد» يهبطون من قطار المحجر العتيق

يعتصبون بالمناديل الترابيه

يدندنون بالمواويل الحزينة الجنوبيه

ويصبح الشارع دربا ، فزقاقا ، فمضيق

فيدخلون فى كهوف الشجن العميق

وفى بحار الوهم يصطادون أسماك سليمان الخرافيه

تكون الحركة الثالثة فى القصيدة عودة لاستيفاء صورة المدينة فى حياتها اليومية ، لا بالنظر إليها من بعيد ، وإنما بحكاية حالها من داخلها . هنا ترد هذه العبارة مرة أخرى «عرفت هذه المدينة» ولكن تسقط منها كلمة «الدخانية» ، وهذه الكلمة - وإن سقطت - يتم التعويض عنها بذكر «الحانات والشاحنات» (مع دخانهما المتصل) ويطرد الشجن العميق - الذى عرفناه هناك فى المواويل الجنوبية - فى صحبة الموسيقار العجوز وتوشيحاته هنا ، فى حين يطرد قاع المدينة - الذى عرفناه هناك فى «أوكار البغاء واللصوصية» فى رهن الخاتم وابتياع السجائر المهربة هنا . واسم «هيلانه» بائعة السجائر المهربة يخلع من جديد على المدينة ما اتضح من قبل من جو المدينة «شبه الصناعية» .

يتأرجح الموقف الشعرى بين البحر والسماء ، وبين الواقع المادى والصورة الخيالية ، كما تأرجحت حياة العمال من قبل بين كهوف الواقع وصور الوهم . وينتهى الموقف بغلبة الخيال فتكون هذه الصورة المسرفة فى الشجن (بكيت حاجتى إلى صديق - وفى أثير الشوق كدت أن أصير ذبذبة) :

وفى الكبانون سبحت

واشتهيت أن أموت عند قوس البحر والسماء !

وسرت فوق الشعب الصخرية المدببة

ألقط منها الصدف الأزرق والقواقعا

وفى سكون الليل فى طريق «بور توفيق»

بكيت حاجتى إلى صديق

وفى أثير الشوق : كدت أن أصير ذبذبه

ويصور القسم الثانى من القصيدة المدينة المحاربة المحاصرة ، مركزاً على صلابتها، وعاقداً – فى لمحات – مقارنة بين حاضرها وماضيها ، وعارضاً ملامحها فى أشكال مجسدة للرجال الذين تفتح صدورهم بالرصاص ، والأطفال الذين يسقطون صرعى غارات الطائرات ، قابضة أيديهم على خيوط طائرات من نوع آخر هى طائراتهم الورقية ، ثم البيوت والحدائق وهى فى فم الحرائق . وهذا القسم فى القصيدة مختصر بالقياس إلى سابقه . على أن المسألة ليست مسألة حيز فحسب ، وإنما المهم أنه مجمل – كذلك – إجمالاً يطغى على كثير جداً من تفاصيل الملامح المميزة .وكانت النتيجة أن نزعة خطابية بدأت فى التسلل إلى هذا القسم ، ثم طغت طغياناً فى خاتمة القصيدة :

والآن وهى فى ثياب الموت والفداء

تحصرها النيران وهى لا تلين

أذكر مجلسى اللاهى على مقاهى «الأربعين»

بين رجالها الذين

يقتسمون صمتها الدامى وخبزها الحزين

ويفتح الرصاص – فى صدورهم – طريقنا إلى البقاء

ويسقط الأطفال فى حاراتها

فتقبض الأيدى على خيوط «طائراتها»

وترتخى هامدة فى بركة الدماء

وتأكل الحرائق

بيوتها البيضاء والحدائق

وفى المقارنة بين إنسان السويس - المدينة ، والقاهرة - المدينة يقابل الثبات هناك بالانتظار هنا ، هناك ثبات فعل ، وهنا «ثبات» جمود ، ودليل جموده أنه حين يتحرك ينتج حركات عصبية لا تغنى شيئاً (نحشو فمنا ببيضة الإفطار - فتسقط الأيدى على الأطباق والملاعق) ، بل ينتج دماراً (أسقط من طوابق القاهرة الشواهق) ، وتعلقاً - على طريق الهروب - بذكريات الماضى وعناقاً (مجرداً) لمحنة الحاضر :

ونحن ها هنا نعض فى لجام الانتظار

نصغى إلى أنبائها ونحن نحشو فمنا ببيضة الإفطار !

فتسقط الأيدى على الأطباق والملاعق

أسقط من طوابق القاهرة الشواهق

أبصر فى الشارع أوجه المهاجرين

أعانق الحنين فى وجوههم والذكريات

أعانق المحنة والثبات

وتلتقى القاهرة - المدينة ، والسويس - المدينة وجهاً لوجه ، وتفضى المواجهة إلى الغضب والسخرية كما أشرت . لقد قال الشاعر إن الرصاص يفتح فى صدور المجاهدين «طريقاً» إلى البقاء ، ولكنه لم يستسغ أن تأكل الحرائق السويس وتظل القاهرة قريرة العين ، فقرة العين هنا تنكر مبدئى لعذاب المدينة الأخرى :

هل تأكل الحرائق

بيوتها البيضاء والحدائق

بينا تظل هذه القاهرة الكبيرة

آمنة قريرة

تضيء فيها الواجهات في الحوانيت وترقص النساء
على عظام الشهداء

قلت إن اهتمام الشاعر بالمدينة اهتمام قديم ، ولكن دخول الموضوع إلى حيز الدراسة أمر حديث . ولم يظفر الموضوع في النقد العربي الحديث بأهمية تذكر ، فهو لا يزال محصوراً في إشارات متناثرة ، وفي حالات نادرة قد يعقد له فصل في كتاب ، كما فعل به الدكتور إحسان عباس مما سبقت الإشارة إليه . ولا يسع الدارس في غيبة تقاليد تناول الموضوع سوى أن يستخدم تقديره الخاص في الاختيار الحر من المادة المتاحة ، وتناولها بطريقة يعتقد في جدواها . ولا أزال أعتقد أن «التحليل النصي» هو طريقنا الصحيح في تناول المادة الأدبية ، وذلك لأسباب كثيرة ليس من أهمها أننا نعاني من الأمية الهجائية والأمية الثقافية ، وأننا بحاجة إلى تقريب النص الإبداعي إلى الناس بغية تحبيبهم فيه ، وزيادة رقعة القراء ، والارتفاع بنوعية القراءة . وإذا كان النقاد قد تنبهوا إلى هذا في آداب تتميز بالحيوية ، وبإقبال القراء عليها ، فمن باب أولى يجب أن نتنبه نحن لذلك في أدب يعزف عنه الناس يوما بعد يوم .

وهناك صعوبة أخرى تواجه الدارس لشعر المدينة في الأدب العربي ، وهي تتمثل في عدم وضوح «هوية» المدينة العربية ، وذلك أمر له سببه ، فالهجرة اليومية الدائمة بين الريف والحضر جعلت المدينة تفقد بالتدريج هويتها المميزة ، وبعض أحياء المدن الكبرى الآن ليست سوى قرى كبيرة . ومن ناحية أخرى لم تتطور المدن العربية تجارياً وصناعياً في خط مطرد ، لذا لم تتطور مشكلاتها ، أو تطورت في خط لا يسهم في تحديد هويتها.

وقد أشار الدكتور إحسان عباس إلى أن معظم الشعراء الذين تناولوا المدينة في العصر الحديث كانوانازحين من القرية ، وحين صدمتهم المدينة تشبثوا بقيمهم الريفية . وقد يكون هذا صحيحاً في جانب من الجوانب ، ولكننا ينبغي أن نتجه بدراسة شعر المدينة اتجاهاً يحرره من أن يكون مجرد انعكاس للواقع ، ويكشف عن جانبه الرمزي ، وهذا إنما يكون بالتركيز الشديد على «التحليل النصي» ، والبنية الفنية للقصيدة .

إن الثنائيـة بين البـادية والحـاضرة ثنائيـة قديمة ، ولكن «هوية الحـاضرة» هى التى نسعى إلى تحديدها من خلال رؤية الشعراء لمدينتهم .وقد عبر الشعر المعاصر عن بعض مـشكلات «الحـاضـرة» ، وأبدى حيـالهـا من الخوف والدهشـة ، والغـضب ، والحـزن ، والوحشة ، وخيبة الأمل ما أبدى ، وحاول أن يحدد مدينته ، بالدفاع عنها فى ماضيها وحاضرها أحيـاناً ، وبإنكارها أحيـاناً ، وبالوقـوع فى أسرها ، أو التجول فى دروبها أحيـاناً ، ولكن الطريق أمام الشاعر المعاصر لا يزال طويلاً لكى يصل إلى تحويل المدينة إلى رمـز شـعرى كـامل ، يكون بديلاً عن الواقع ، ووعـاء فـعـالاً «تتـزامن» داخله قـيم الماضى ، ومعطيات الحاضر ، و« خيالات » المستقبل .

هوامش ومراجع

(١) W.K. Wimsatt, JR., The Verbal Icon, The Noonday Press, 1958, P. Xii.

(٢) الجاحظ ، الحيوان (ط . هرون) ، جـ ٣ ، ص ١٣٢ .

(٣) Wimsatt, Ibid., P. 119.

(٤) لو كان « للموضوع » قيمة فى الشعر لرتبت قيمة الشعراء دائماً حسب سبقهم لهذا « الموضوع » أو ذاك ، ولكان الشاعر الذى وقف على الأطلال أول مرة - مثلا - فى الشعر العربى القديم هو أفضل من كل من وقف عليها بعد ذلك ، وأشعر منه . ولم يقل بذلك أحد من النقاد القدامى أو المحدثين . والعبرة بالطبع بما يحققه واصف الأطلال من أساليب جديدة فى الموضوع . ومعنى ذلك أن « الموضوع الشعرى » هو « أسلوب الشاعر » ، وهو متفاوت ، وأما « الموضوع المادى » فهو ثابت لا يتغير .

(٥) Johnson, J. H. The poet and the City. The University of Georgia Press, 1948, P. Xvi.

(٦) عاش بعض الشعراء العرب القدامى فى البادية ، وعاش بعضهم فى المدن ، وظهرت - بالطبع - أصداء لحياة المدينة عند شعراء المدن ، ولكنها كانت خافتة . وقد يعود السبب فى ذلك إلى بساطة الحياة فى المدن العربية القديمة ، وعدم تشابك عناصرها كما هو الحال فى المدن الحديثة . وفى الأندلس - وخلال فترة التداعى - ظهر موضوع « رثاء المدن » ، وفى شعر الحروب الصليبية بعض الأصداء ، ولكن كل ذلك لا يوفر مادة خاصة يمكن أن يطلق عليها « شعر المدن». أما النقد العربى القديم فلم يعلق كبير أهمية على الفرق بين شعر البادية وشعر الحاضرة ، وهو وإن انحاز لشعر البادية أحياناً فذلك لأسباب لغوية لا تتصل بموضوع البادية والمدينة . وقد جعل ابن سلأم - فى أساس تقسيمه الشعراء إلى طبقات - طبقة « شعراء القرى» ، ولكنه لم يعرض لهذا الشعر من حيث هو شعر يقابل شعر البادية . ولم يعط النقد العربى أهمية تذكر للموضوع فى وضع مقاييسه النقدية ، ولا وجدنا شعراء وصفوا بأنهم أجود - أو أردأ - شعريا لأنهم من شعراء المدن أو من شعراء غير المدن . أما بالنسبة للشعر العربى الحديث فقد مثلت المدينة فيه حاضرة الدولة ولكنه نظر إليها من بعيد ، ولم ينجح فى العمل من داخل المدينة طوال القرن التاسع عشر، والعقود الأولى من القرن العشرين . وقد يبدأ الشاعر فى ذلك من المدينة ، ولكنه سرعان ما يفلت منها - مكتفياً فى أحيان كثيرة بمجرد الإشارة إليها أو ذكر اسمها - إلى أمجاد ماضيها ، أو إلى التعبير عن مشاعره الخاصة حيالها ، الأمر الذى يخرج بشعره من موضوع « شعر المدن » .

(٧) Johnson, J. Ibid, P. XViii.

(٨) استثنيت - من ناحيتى - أنواعاً من « شعر المدينة » فى الشعر العربى المعاصر ، منها أشعار نزار قبانى - وقد وجدت لها طبيعة « سياحية » أحياناً ، خطابية حماسية أحياناً أخرى ، وأشعار أبو سنة - وقد وجدت لها طبيعة « يوتوبية » - ومنها أشعار أدونيس التى تجعل من المدينة

رمزاً فلسفياً . كذلك لم أعرض لشعر المدينة عند السياب لأن التركيز على القرية فى شعر المدينة لديه جعل من المدينة موضوعاً هامشياً . ولعل هذا هو معنى ما أشار إليه الدكتور إحسان عباس فى كتابه « اتجاهات الشعر العربى المعاصر » - عالم المعرفة - الكويت - فبراير ١٩٧٨ - بقوله: « حتى النهاية لم يستطع السياب أن يقيم جسراً من التفاهم - أو المودة - بينه وبين المدينة التى قضى فيها أكثر عمره » (انظر ص ١٢٠) . وأرى أن غياب التفاهم والمودة - بمعناهما الشعرى - لم يتح الفرصة « لتفاهم » مثمر بين السياب والمدينة .

(٩) Johnson, J. Idid., P. 125.

(١٠) حين يخرج الشاعر العربى المعاصر من بيئته العربية سائحا فى مدن أخرى تبرز أمامه المدينة الغربية أحياناً نموذجاً أعلى للشاعرية الرائقة ، ومصدرا للتمتع بمباهج الحياة (انظر مثلا أشعار على محمود طه فى « الملاح التائه » وغيره ، وأشعار نزار قبانى فى باريس ومدريد وغيرهما من المدن) أو يراها صورة الكفاح الوطنى (مثل ما قيل من أشعار فى لننجراد وبرلين وغيرهما) ، أو يراها صورة للدأب والعمل (رحلات بعض الشعراء إلى مدن الصين واليابان) ، أو يراها صورة للعالم الجديد (قصائد أحمد زكى أبو شادى فى المدن الأمريكية بعد هجرته إليها وإشارات المهجريين إلى المدن) ولكن كل أنواع هذه الرؤى عابرة بطبيعة الحال ، ولا يمكن تصنيفها تحت عنوان « شعر المدن » .

(١١) انظر قصيدته « بنت المعز القاهرة » فى مجلة الثقافة - العدد العاشر ، ١٩٧٤ .

(١٢) ديوان صالح الشرنوبى ، تحقيق د. عبد الحى دياب ، دار الكتاب العربى بالقاهرة، ١٩٦٦ ، والقصيدة موجودة فى ص ٤٩٧ وما بعدها . ونحن نستشعر رؤية الشاعر الرومانسية للمدينة حتى من قبل أن نقرأ نصها ، وذلك فى المقدمة النثرية التى يقدم بها لها ، والتى يقرر فيها انفصامه عن المدينة وعزلته المقصودة بعيداً عنها ، كما نرى فى المقدمة « ملخصاً » لموقفه من ناسها ، وتعبيراً عن تجربة الألم الذى يعانى منه . تقول هذه المقدمة التى أوردها هنا توضيحاً لموقف الشاعر فحسب ، لأننى لا أرى لها دوراً يذكر فى فهم النص الشعرى الذى ينبغى أن يستغنى بذاته عن كل مقدمات : « إليك يا قاهرة . إلى أضوائك القاسية التى طالما عذبت عينى وأنا قابع هناك فى الجبل المضياف بصخوره الحانية وكلابه العاوية وصمته الكئيب . ثم إلى هؤلاء المترفين الكسالى الذين ينكرون عليّ إيمانى بالألم وعبادتى الدموع وإخلاصى للأحزان » .

(١٣) أحمد عبد المعطى حجازى ، ديوان « مدينة بلا قلب » - ضمن « ديوان أحمد عبد المعطى حجازى » دار العودة، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص ١١٠ ، ١١١ .

(١٤) المصدر السابق ، ص ١١٣ وما بعدها .

(١٥) المصدر السابق ، ص ١٣١ وما بعدها .

(١٦) المصدر السابق ، ص ١٨٨ وما بعدها .

(١٧) المصدر السابق ، ص ٢٢١ ، ويعبر أحمد حجازى عن هذه الفكرة فى قصيدة أخرى ، (ص ١٤٤) بقوله :

والناس فى المدائن الكبرى عدد

جاء ولد

مات ولد

وهى فكرة نجدها عند المتنبى فى قوله :

سبقنا إلى الدنيا فلو عاش قبلنا   منعنا بها من جيئة وذهوب

وعند أبى العلاء فى قوله :

رب لحد قد صار لحداً مراراً   ضاحك من تزاحم الأضداد

ولكن العبرة هنا - بالطبع - ليست بالأفكار (فالمعانى كما يقول الجاحظ مما سبق اقتباسه مطروحة فى الطريق) بل بالأسلوب الذى يعبر به عن هذه الأفكار ، وقد سبق أن قلت فى صدر المقال إن الأسلوب هو المعنى ذاته .

(١٨) صلاح عبد الصبور ، قصيدة « الحزن » ، من ديوان الناس في بلادي . الأعمال الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ص ٣٦ - ٣٩ .

(١٩) القصيدة من ديوان : أحلام الفارس القديم . المصدر السابق ، ص ١٩٧ وما بعدها .

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٢٣٥ وما بعدها .

(٢١) عبدالوهاب البياتى ، ديوان : سفر الفقر والثورة . دار العودة ، بيروت ١٩٧١ ، ص ٢٣ - ٢٤

(٢٢) المصدر السابق ، ص ٦٩ وما بعدها .

(٢٣) من ديوان : المجد للأطفال والزيتون (الأعمال الكاملة) ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ ، جـ ، ص ٢٩٧ - ٢٩٨

(٢٤) من ديوان : ملائكة وشياطين (الأعمال الكاملة) ، جـ ١ - ص ٦٩ وما بعدها .

(٢٥) من ديوان : أشعار في المنفي (الأعمال الكاملة) جـ١ ، ص ٣٧٠ وما بعدها .

(٢٦) من ديوان : يوميات سياسى محترف (الأعمال الكاملة) جـ١ ، ص ٤٢٠ - ٤٢١ .

(٢٧) المصدر السابق ، جـ٢ ، صفحات ٢٨١ - ٢٨٣ .

(٢٨) فاروق شوشة . ديوان : لؤلؤة فى القلب (الأعمال الكاملة) ، المطبعة العالمية ، القاهرة ، جـ ١ وما بعدها .

(٢٩) ديوان : الدائرة المحكمة . نشر مدبولى ، القاهرة ، ١٩٨٢ ، ص ١٧ - ٢٢ .

(٣٠) فولاذ عبد الله الأنور . ديوان : شارات المجد المنطفئة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧، ص ١١-١٦ ، وانظر قراءتى النقدية التحليلية للديوان المنشورة بمجلة «العربى» الكويتية ، ديسمبر ، ١٩٨٧ ، ص ١٦-١٢٠ .

(٣١) المصدر السابق ، ص ١٩ .

(٣٢) تأمل - فيما أعنيه بتقطيع وشائج القرية ، وتغلغل وشائج المدينة - كيف أن العناق كان سنوياً- أى متباعداً بما فيه الكفاية - والآن أصبح أكثر تباعداً (يكاد يكون نسياً منسياً !) .

(٣٣) ، (٣٤) حامد طاهر . ديوان حامد . مطابع سجل العرب ، ١٩٨٤ ، ص ١٨٤ .

(٣٥) اعتمدت فى هذا الجزء على المقدمة التى كنت قد كتبتها لديوان «نافذة فى جدار الصمت» الذى ظهر منذ سنين ، متضمناً هذه القصيدة لحامد طاهر ، وقصائد أخرى له ،ومتضمناً قصائد لزميليه محمد حماسة وأحمد درويش .

(٣٦) من أشهر المدن المغصوبة والمحاربة القدس ، وبور سعيد ، والسويس . وتأتى القدس بطبيعة الحال فى المقدمة ، فمحنتها قديمة متجددة ، وجرحها لا يزال غائراً ، تتلوها بورسعيد ، التى اتخذت فى الشعر بعداً حماسياً لا يخطئه الإنسان . لكن الرمز الشعرى - فى تراث بور سعيد قليل . أما السويس فقد ظفرت بكم شعرى قليل نسبياً ، ولكن كيفية تناولها فى قصيدة أمل دنقل حققت لها - عندى - مكاناً جديراً بالوقوف لديه فى شعر المدينة .

(٣٧) محمو درويش . الأعمال الشعرية الكاملة . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ط ثالثة ، ص٥٥ وما بعدها .

(٣٨) المصدر السابق ، ص ٦٣٣ - ٦٣٥ .

(٣٩) أمل دنقل . ديوان «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» ، الأعمال الكاملة : نشر مدبولى ، ص١٤٧ ، ويقول المتنبى .

يقول لى الطبيب أكلت شيئاً وداؤك فى شرابك والطعام
وما فى طبه أنى جواد أضر بجسمه طول الجمام

(٤٠) من ديوان «تعليق على ما حدث» (الأعمال الكاملة) ص١٩٥ .

(٤١) من ديوان «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» (المصدر السابق) ص٩٣ وما بعدها .

* * *

مولع بشعر المتنبى [١]

لا يعنينى أن يكون المتنبى منحدرا من أصل سقاء من سقائى الكوفة ، كما تذهب كثير من المصادر القديمة ، أو أن يكون منحدرا من أصول علوية كما يذهب محمود شاكر. لقد عير بالاولى فى قول الشاعر :

أى فضل لشاعر يطلب الفضل ... من الناس بكرة وعشيا
عاش حينا يبيع بالكوفة الماء ... وحينا يبيع ماء المحيا

ولقد رفع عاليا بالثانية فى المجهود العظيم الذى بذله محمود شاكر فى كتابه الرائد الذى حاول فيه ، محبا وقادرا وصبورا ، أن يلحق المتنبى بنسب العلويين .

أما أنا فمولع بشعره . كنت أستمع إليه فى الليالى القمراء فى قريتى الصحراوية قبل أن أتجاوز العاشرة من عمرى ، مترددا على ألسنة معلمى الكتاتيب والمدارس الابتدائية ، فأطرب للنغم ولا أعى الدلالة . ودرت حوله فى مرحلة الطلب ، وحين لم أستطع الولوج إلى عالمه لضعف أدواتى ، اكتفيت بما قاله عنه الآخرون : طه حسين ، وعزام ، ومحمود شاكر ، والعقاد ، وحين واجهته - وكنت قد تجاوزت الثلاثين من عمرى- هالنى أن الصورة التى طالعتنى من شعره مختلفة - كثيرا فى بعض الاحيان - عن الصورة التى استقرت فى ذهنى على طول السنين . كنت قد استنتجت مما سمعت وقرأت عنه أنه متكبر ، صلف مغرور ، وأنا لا أحب هذا الصنف من الناس . ولكننى الآن أعتذر إليه لأنه كان يعبر عن إحساسه بالامتياز من حيث هو فنان مبتكر مبدع ، يواجه عالما لا يقدر الموهبة حق قدرها فتجنح به إحاسيسه إلى مثل قوله :

إنى لأفتح عينى حين أفتحها
على كثير ولكن لا أرى أحدا

---

(١) نشرت فى مجلة الهلال ، إبريل ١٩٩١ .

أو قوله :

أمط عنك تشبيهى بما وكأنه

فما أحد فوقى ولا أحد مثلى

وقد لاحظت أنه يقرن إحساسه بالامتياز عن غيره فى أغلب الاحيان - بطاقته الشعرية التى لا تقارن بها طاقة أخرى :

أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبى

وأسمعت كلماتى من به صمم

أنام ملء جفونى عن شواردها

ويسهر الخلق جراها ويختصم

......

خليلى إنى لا أرى غير شاعر

فلم منهم الدعوى ومنى القصائد

.....

إن هذا الشعر فى الشعر ملك

سار فهو الشمس والدنيا فلك

....

ولا تبال بشعر بعد شاعره

قد أفسد القول حتى أحمد الصمم

....

شاعر المجد خدنه شاعر اللفظ

كلانا رب المعانى الدقاق

....

ومـاقلت من شـعـر كـأن بيـوته

إذا كتبت يبيض من نورها الحبر

وما أنا وحدى قلت ذا الشعر كله

ولكن لشعرى فيك من نفسه شعر

لقد وقفت طويلا أمام ظاهرة اعتزاز المتنبى بنفسه وبشعره ، وسألت نفسى : أحقا يكون هذا من الغرور والصلف والتكبر الممقوت ؟ وجاءتنى الإجابة مريحة وسهلة : إننى على استعداد لقبول ذلك من العباقرة وحدهم ، وقد كان المتنبى - بحق - أحد هؤلاء العباقرة الأفذاذ .وحين اطمأنت نفسى إلى هذه الإجابة زدت فسألتها سؤالا آخر : إذا كنا نخلع على أصحاب المواهب المتوسطة ألقاب الفنانين والنجوم صباح مساء ألا نقبل من المتنبى - وهو المتنبى - أن يقول عن نفسه وفنه ما يشاء ؟

عاش المتنبى على ظهر هذه الدنيا نصف قرن من الزمان . كان سراجا كبير الشعلة فنفد زيته وشيكا . جاء وقد امتلأت بحيرة الشعر العربى واستقرت فكان حجرا كبيرا ألقى فيها بمجيئه ، فتموجت هذه البحيرة تموجا عاليا ، ولم تعد منذئذ إلى ما كانت عليه. وهذا هو معنى القول المأثور : « ثم جاء المتنبى فملأ الدنيا وشغل الناس » . ولد سنة ثلاث وثلاثمائة هجرية ومات سنة أربع وخمسين وثلاثمائة هجرية ، وعاش فيما بين هذين التاريخين بين طلب العلم فى البادية وطموحات السياسة . وكانت فرصة عمره تلك التى أتيحت له بالانضمام إلى بلاط سيف الدولة فى حلب ، وهو فى الثالثة والثلاثين ، أى فى ذروة الإحساس بالحياة . قضى فى صحبة سيف الدولة عشر سنوات ثم فارقه إلى مصر، ومن مصر إلى الكوفة مسقط رأسه ، ثم منها إلى فارس ، ومن فارس إلى العراق حيث وافته منيته فسقط مقتولا فى الطريق ، وكانت حياته مضطربة وأهدافه بعيدة المدى لخصها - وأعتقد أنه حققها كلها - بقوله :

ولا تحسبن المجد زقا وقينة

فما المجد إلا السيف والفتكة البكر

وتركك فى الدنيا دويا كأنما

تداول سمع المرء أنمله العشر

عاش المتنبى - قبل اتصاله بسيف الدولة - فترة خاملة يقول فيها الدرر والحصى- على حد تعبير الشاعر أحمد شوقى - أو يصطاد ما بين الكركى والعندليب (على حد التعبير القديم) فلما التقى بسيف الدولة تفجرت عبقريته الشعرية فخلقت لنا تراثا عظيما هو مزيج من شعر الحرب والفروسية وشعر الإعجاب بالبطولة ، وشعر الود الشخصى الصافى . وكل ذلك عرف بالسيفيات ، ولهذه السيفيات خصائص يمكن إجمالها فيما يلى:

أولا : أن المتنبى يضع رأسه - فى هذه القصائد - بإزاء رأس سيف الدولة ، فشعره وموهبته يقارعان إمارة الأمير وفروسيته .

ثانيا : أن السيفيات تعكس روح الإعجاب العظيم لا بشخص سيف الدولة ، وإنما به من حيث هو رمز للبطولة والرجولة ، لكأن المتنبى كان يبحث عن نموذج كامل فى السياسة والحرب فوجده فى سيف الدولة . أو هل أقول إن المتنبى كان يحن أن يكون هو نفسه هذا النموذج فوجد لنفسه معادلا موضوعيا فى سيف الدولة ، فتحقق له بذلك حلم حياته .

ثالثا : أن السيفيات تنضح بالود الذى يصل إلى مرتبة المحبة . وهذا هو السبب فى أنها تحفل بالمقاطع الطويلة التى يختلط فيها المدح بالغزل .

ليس حب المتنبى سيف الدولة حبا من أجل الحياة الناعمة التى يوفرها له ، وإنما هو حب عقيدة ، حب لا يعمى بالمشاعر . وإنما يصلح بالعقل :

أحبك يا شمس الزمان وبدره

وإن لامنى فيك السها والفراقد

وذاك لأن الفضل عندك باهر

وليس لأن العيش عندك بارد

فإن قليل الحب بالعقل صالح

وإن كثير الحب بالجهل فاسد

ولقد أصبح سيف الدولة سيفا وأسدا وبحرا ، ولكن هذه العناصر بما تحمل من ظلال توضع فى سياق يجعلها تبرز فى ضوء جديد :

تهاب سيوف الهند وهى حدائد

فكيف إذا كانت نزارية عربا

ويرهب ناب الليث والليث وحده

فكيف إذا كان الليوث له صحبا

ويخشى عباب البحر وهو مكانه

فكيف بمن يغشى البلاد إذا عبا

على أن هذا البحر الذى هو سيف الدولة ليس دائما مصدر خوف ، وإنما هو كذلك فى أحيان فقط :

هو البحر غص فيه إذا كان راكدا

على الدر واحذره إذا كان مزبدا

وهكذا يتجلى معنى الحب الحقيقى :

فهو حالة تتأرجح بين الخوف والرجاء وبين السخط والرضا :

وبين الرضا والسخط والقرب والنوى

مجال لدمع المقلة المترقرق

وأحلى الهوى ما شك فى الوصل ربه

وفى الهجر فهو الدهر يرجو ويتقى

ومع ذلك ترك المتنبى سيف الدولة إلى مصر ! فلماذا تركه ؟ لقد اجتهد كثير من الدارسين فى تعليل هذا الترك ، ولا أراه إلا يكمن فى نوع من الصراع الخفى بين عبقريتين متكافئتين متحابتين متنافستين تمسك إحداهما بميزان القوة ، وتمسك الأخرى بميزان الإبداع والابتكار . وكان لا بد أن تجىء اللحظة التى يصبح فيها الصدام حتميا وجهيرا . وقد حصل ، فجاء المتنبى إلى مصر ، وقد تدنت روحه المعنوية لأنه فقد المثير الذى يحفزه إلى التحدى :

أقمت بأرض مصر فلا ورائى

تخب بى المطى ولا أمامى

ومـلنى الفــراش وكــان جنبى

يمل لقـــاءه فى كل عــــام

قـليل عــائدى ســقم فــؤداى

كـثـيـر حـاسـدى صـعب مـرامى

عـليل الجــسم ممتنع القــيــام

شـديد السكر من غـيـر المدام

وقد غاص فى حالة تشاؤمية غريبة فقد فيها طعم الحياة ، وبدا وكأنه يتخلى عن كل شيء تدريجيا :

ولما صـــار ود الناس خــبــا

جـزيت عن ابتــسـام بابتــسـام

وصرت أشك فـيـمن أصطفـيـه

لـعـلـمـى أنــه بـعـض الأنـام

يحب العـاقلون على التـصـافي

وحب الجــاهلين على الوســام

وآنـف مـن أخـى لأبـى وأمـى

إذا مـــا لـم أجـــده من الكرام

وبلغت هذه الحالة البائسة حدها فى أشعار للمتنبى من مثل قوله :

كـفى بك داء أن ترى الموت شـافيـا

وحـسب المنايا أن يكن أمـانيـا

تمنيــتــهــا لما تمنيت أن ترى

صديقا فأعيا أو عدوا مداجيا

ولقد كانت قصيدة « الحمى » هى المعادل الفنى لتلك الحالة اليائسة التى كان يعانيها ، وهى تتكون من اثنين وأربعين بيتا منظومة فى بناء هندسى بديع ، له مدخل ، وله صلب ، وله ختام ، وفى داخله أروقة وأعمدة وردهات وأسقف ، ومداخل . ومخارج ، فمدخلها تأملات فى الناس والحياة ، وفحص لحالة نفس نشيطة كتب عليها الخمول ، ومراجعة بطيئة لمواقف ماضية . وأستطيع أن أقول أن هذا المدخل يتكون من ستة عشر بيتا أولها :

ملومكمـــا يجل عن الملام

ووقع فـعـالـه فـوق الكلام

وآخرها :

ولم أر فى عـيـوب الناس عـيـبا

كنقص القـادرين على التـمـام

ويتلو المدخل الصلب ، وهو يركز تركيزا هائلا فى ثلاثة عشر بيتا . وقد بدت فيه الحمى أنثى تناوشه كثيرا ويناوشها قليلا . وأول هذا القسم قوله :

أقمت بأرض مصر فلا ورائي

تخب بى المطى ولا أمـــامي

وآخره قوله :

جـرحت مـجـرحـا لم يبق فـيـه

مكان للسـيـوف ولا السـهـام

أما الخاتمة فهى كذلك ثلاثة عشر بيتا . وهى تأملات من نوع جديد تكشف عن جذور الأزمة ، وترتاد بعين الخيال أحوال المستقبل . هنا يتحول رمز الأنثى السابق إلى حصان أصيل ، على أن هذا الجزء ينتهى بحديث الموت الذى يغطى على كل شيء من البشر والخيل وكل ما كان وما يكون . وأول هذا الجزء قوله :

ألا ياليت شـعـر يدى أتمسى

تصـــرف فى عنان أو زمـــام

وآخره قوله :

فـإن لثـالث الحـالين مـعني

سـوى مـعنى انتبـاهك والمنام

* الحكمة سر الحياة

تتخلل الحكمة شعر المتنبى كما تتخلل عروق الذهب تربة المنجم . وهى تأتى إلى النفس صافية رائقة كما تأتى الموسيقى الجميلة إلى الأذن ، والمنظر البهيج إلى العين ، والرائحة الطيبة إلى الأنف . الحكمة بعض شعر المتنبى ، وبوسعك أن تقول بل كل شعر المتنبى . يختزن المتنبى تجارب الدنيا المستخلصة من سلوك الناس ، ومن البصر بطبائعهم، ثم يعبر عنها تعبيرا نافذا مصفى ، مكثفا ، موحيا ، من شأنه أن يجعل سامعه يعيد النظر فى أمره وأمر الآخرين جملة وتفصيلا .

وتتنوع حكمة المتنبى تنوع الحياة ذاتها . وهى قد تكون مدحا أو هجاء أو وصفا أو غزلا أو تهكما أو دعابة ، ولكن لها دائما هذا الوقع الذى يخرج بنا من الخاص إلى العام ، ومن القشرة إلى اللب ، ومن الفرع إلى الأصل ، ونتيجة لذلك نجد أنفسنا مع هذه الحكمة أمام سر الحياة وجها لوجه ، تلك الحياة - حياتنا - التى هى ملهاة تتزيا فى زى مأساة ، أو مأساة تتزيا فى زى ملهاة ، أو مزيج محكم منهما معا :

من الحلم أن تستعمل الجهل دونه

إذا اتسعت فى الحلم طرق المظالم

وأن ترد الماء الذى شطره دم

فتسقى إذا لم يسق من لم يزاحم

ومن عرف الأيام معرفتى بها

وبالناس روى رمحه غير راحم

فليس بمرحـوم إذا ظفـروا به

ولا فى الردى الجارى عليهم بآثم

....

يرى الجـبناء أن العـجـز عـقل

وتلك خـديعـة الطبع اللئـيم

وكم من عـائب قـولا صـحيـحا

وآفـتـه من الفـهم السـقـيم

....

هون على بصـر مـا شق منظره

فـإنما يقظات العين كـالحلم

ولا تشك إلى خلق فـتـشـمتـه

شكوى الجريح إلى الغربان والرخم

سبحان خالق نفسى كيف لذتها

فيـمـا النفوس تراه غـاية الألم

....

إنا لفى زمن ترك القـبـيح به

من أكثر الناس إحسان وإجمال

ذكر الفتى عمره الثانى وحاجته

ما قاته وفضول العيش أشغال

....

إذا اشتـبهت دموع فى خدود

تبين من بكى ممن تبـاكى

....

أفاضل الناس أغراض لذى الزمن

يخلو من الهم أخلاهم من الفطن

....

فـرب كـئيب ليس تندى جـفـونه

ورب ندى الجـفن غـيـر كـئـيب

....

نصـيبك فى حيـاتك من حبيب

نصـيبك فى منامك من خيـال

....

إلف هذا الهواء أوقع فى الأنفس

أن الحـــمـــام مـــر المذاق

والأسى قـبل فـرقة الروح عجـز

والأسى لا يـكون بعـد الفـراق

....

الفكرة الشائعة عن شخصية المتنبى أنها شخصية عنيفة شديدة الأسر ، طموحة ، مجاهدة ، متعالية ، ولا مكان فيها للرقة العاطفية . وفى شعره ما قد يساعد على تكريس هذه الفكرة ، أليس هو القائل :

ومن عـرف الأيام مـعرفـتى بهـا

وبالناس روى رمحه غير راحم ؟

وأليس هو القائل :

وللخـود منى سـاعـة ثم بيننا

فـلاة إلى غـيـر اللقـاء تجـاب

ومـا العـشق إلا غـرة وطمـاعـة

يعـرض قلب نفسه فـتصـاب ؟

وأليس هو القائل (وهو من اقسى الآراء فى المرأة) :

إذا غدرت حسناء وفت بعهدها

فمن عهدها ألا يدوم لها عهد

وإن حقدت لم يبق فى قلبها رضا

وأن رضيت لم يبق فى قلبها حقد ؟

والشخص الوحيد الذى نقض هذه الفكرة هو محمود شاكر الذى أقام للمتنبى صرحا غراميا كاد يجعله أس حياته . وذلك حين قدم نظريته فى حب المتنبى خولة أخت سيف الدولة . ولن أفصل القول فى الأدلة المستفيضة التى ساقها محمود شاكر فهى موجودة فى كتابه عن المتنبى ، ولكننى أقول : وهب أن المتنبى لم يقع فى الحب من الناحية الفعلية أليس هو القائل :

أبى خلق الدنيا حبيبا تديمه

فما طلبى منها حبيبا ترده ؟

وأليس هو القائل :

مما أضر بأهل العشق أنهمو

هووا وما عرفوا الدنيا وما فطنوا

تفنى عيونهمو دمعا وأنفسهم

فى إثر كل قبيح وجهه حسن ؟

وأليس هو القائل :

لا تعذل المشتاق فى أشواقه

حتى تكون حشاك فى أحشائه ؟

وألم تحرك أقواله هذه نفوس الناس ، محبين وغير محبين ، نحو هذه العاطفة البشرية الراقية ، فى شتى البيئات والأزمنة ؟ وإذا كان ذلك كذلك فما قيمة أن يقع المتنبى - الفرد - فى الحب أو لا يقع ؟

على أن وقوع المتنبى فى الحب شىء . ورقته العامة شيء آخر . أليس هو صاحب هذا الاستفهام الغريب :

أصخرة أنا مالى لا تحركنى
هذى المدام ولا تلك الأغاريد ؟

وأليس هو القائل :

خلقت ألوفا لو رجعت إلى الصبا
لفارقت شيبى موجع القلب باكيا

وأليس هو القائل :

إنى لأجبن من فراق أحبتى
وتحس نفسى بالحمام فأشجع

ويزيدنى غضب الأعادى قسوة
ويلم بى عتب الصديق فأجزع

وأين هى القسوة المزعومة لدى إنسان يقول :

أصادق نفس المرء من قبل جسمه
وأعرفها فى فعله والتكلم

وأحلم عن خلى وأعلم أنه
متى أجزه حلما على الجهل يندم

رضيت بما ترضى به من محبة
وقدت إليك النفس قود المسلم ؟

ولدى إنسان يقول :

ومنتسب عندى إلى من أحبه
وللنبل حولى من يديه حفيف

فهيج من شوقى وما من مذلة

حننت ولكن الكريم ألوف

وكل وداد لا يدوم على الأسى

دوام ودادى للحسين ضعيف

فإن يكن الفعل الذى ساء واحدا

فأفعاله اللائى سررن ألوف

ونفسى له نفسى الفداء لنفسه

ولكن بعض المالكين عنيف

فإن كان يبغى قتلها يك قاتلا

بكفيه فالقتل الشريف شريف

*** نهاية درامية**

عاش المتنبى حياة قصيرة مضطربة ، ومات - بل قتل - بطريقة درامية . ولم تفارقه فكرة الموت قط ، فقد عبر عنها بطرق متفاوتة ، وفى مناسبات شتى . إنه القائل:

وإذا لم يكن من الموت بد

فمن العجز أن تموت جبانا

وإنه القائل :

فطعم الموت فى أمر حقير

كطعم الموت فى أمر عظيم

وفى مرثياته العديدة لم يكن نادبا مجاملا ولم يكن تقليديا باكيا (أو متباكيا) إنما كان متسائلا بعمق حول طبيعة هذه الحياة التى تنعقد أمام أعيننا بالميلاد . وتنحل أمام أعيننا بالموت ، دون أن ندرك كنهها على وجه اليقين ، ودون أن نستطيع تغييرها قيد شعرة :

وقد فارق الناس الأحبة قبلنا

وأعيا دواء الموت كل طبيب

سبقنا إلى الدنيا فلو عاش قبلنا

منعنا بها من جيئة وذهوب

تملكها الآتى تملك سالب

وفارقها الماضى فراق سليب

إن الشاعر الحكيم الذى قلب أمر العيش على شتى وجوهه لم يستطع أن يقلب هذا الأمر الحيوى على أى جانب مريح :

ومن تفكر فى الدنيا ومهجته

أقامه الفكر بين العجز والتعب

وقد أقام إحساسه بالدنيا - فى هذه الناحية - على خط دقيق بين التشبث والتسليم ، فلا هو راض عن الحياة ، ولا هو راغب عنها ، ولا هو قادر على الاحتفاظ بها :

وإذا الشيخ قال أف فما مل

حياة وإنما الضعف ملا

آلة العيش صحة وشباب

فاذا وليا عن المرء ولى

أبدا تسترد ما تهب الدنيا

فيا ليت جودها كان بخلا

وهى معشوقة على الغدر

لا تحفظ عهدا ولا تتمم وصلا

أما القصيدة التى بدا فيها المتنبى وكانه يرثى نفسه ، وتفلت فيها خيوط الحياة من يديه ، فهى تلك التى قالها فى رثاء عمة عضد الدولة . ولا بد أنه كان حينئذ فى حالة معنوية متدنية جدا ، وأنه كان يحس أن دائرة المؤامرات تضيق حوله ، ومجيء نهايته المفجعة بعد ذلك بقليل دليل على أن جو الموت كان يحيط به من كل جانب ،

وأبيات هذه القصيدة مليئة بآفاق الترقب ، والمعادلات ترتد فيها جميعا إلى نتيجة واحدة تستقر عند درجة العدم :

لا بد للإنسان من ضجعة
لا تقلب المضجع عن جنبه
ينسى بها ما كان من عجبه
وما أذاق الموت من كربه
نحن بنو الموتى فما بالنا
نعاف ما لا بد من شربه
تبخل أيدينا بأرواحنا
على زمان هن من كسبه
فهذه الأرواح من جوه
وهذه الأجسام من تربه
لو فكر العاشق فى منتهي
حسن الذى يسبيه لم يسبه
يموت راعى الضأن فى جهله
موتة جالينوس فى طبه
وربما زاد على عمره
وزاد فى الأمن على سربه
وغاية المفرط فى سلمه
كغاية المفرط فى حربه

* * *



«ليالى المسك العتيقة» [١]

حين تفرغ من القراءة الأولى لمجموعة « ليالى المسك العتيقة » للكاتب النوبى حجّاج حسن أدّول لا تستطيع أن تدفع عنك الأطياف التى تحوم حولك من الجنوب (الطيب صالح) ، ومن الشمال (يوسف إدريس) لكن هذه الأطياف تتباعد فى القراءة الثانية ، ثم تختفى فيما بعد ذلك من قراءات . فلا تبقى لك إلا طريقة الكاتب تتخلق أمامك ، متشكلة على شاكلتها الخاصة ، غامضة ، واضحة ، مزيجا متوازنا من البلاغة الجديدة ، والسرد « البسيط - المركب » و « التكنيك » الذى يتزيا فى ثوب « اللاتكنيك » .

ونحن إذ نبحر مبتعدين عن شاطئها تطالعنا فرحة الحياة ، ممزوجة بأقسى حالات الشقاء البشرى مرارة ومأساوية ! . لا تحتوى « المجموعة » إلا على أربع قصص ، ولكنها كافية فى إشباع النفس ، وتقديم تلك الصورة الزاهية ، المرصعة بآيات البلاغة العصرية ، المتفاوحة بعطر الطين والماء ، وطعم الخيبة والرجاء .

ليس فى القصة الأولى من قصص المجموعة ، « الرحيل إلى ناس النهر » ، حدث بالمعنى التقليدى ، وإنما فيها - بدلا من ذلك - فيض من الكتابة الإبداعية التى تروى أحداثا متداخلة ومتوازية ، أقلها يطفو على سطح الحياة ، وأكثرها - وفيه جوهرها - يشكل تيارا سفليا ثابتا . ليس الهم الخاص لآشا - أشرى هو حجر الزاوية ، وليس تبدد حلمها بضياع عريسها المنتظر غرقا فى النهر ، وهو عائد من غربتة فى الشمال فى «سفينة البوستة » ، بدعا فى ضياع الأحلام . إنما تبنى القصة ركائز لها من امتداد حياة هذه المخلوقات البشرية ، التى يضمها حلم حياة واحد ، له جذور تاريخية ، وجذور أسطورية ، وله أحلام جماعية تؤطر أحلامه الفردية ، وله أعداء ماثلون ، وأعداء متخيلون، وله أسطورة حياة رمزية موازية لحركة حياته اليومية .

---

(١) نشرت فى مجلة « العربى » ، مارس ١٩٩٢ .

وعبارة « ناس النهر » عبارة مركزية فى هذه القصة كما هو واضح . أما النهر ذاته فهو العصب الأساس لها . والنهر ماء وطين ، وهو أسماك متلبّسة بحياة غامضة تجعل منها « ناسا » و « أسرارا » ، وأساطير قديمة باقية . وهو - قبل ذلك وبعده وفوقه - عنصر جذب عام ، منه تبدأ الحياة ، وحوله تتطور ، وإليه ترتد ، فالرحيل يكون «منه » ، ويكون « فيه » ، ويكون « إليه » . أما الرحيل « منه » فيكون إجباريا بفعل التطور الصناعى الذى يرمُز له فى القصة « بالسد » الذى يُستَنكر ، وتُشَن عليه الهجمات ، وتُصب عليه اللعنات ، وأما الرحيل « فيه » فيكون بالاغتراب وراء النهر ، وراء الماء العذب ، حيث الماء المالح ، وأما الرحيل « إليه » فيكون بطلب ملاذ أخير فيه، وطلب حياة جديدة لدى « ناسه » ، وذلك حين تنهار الأحلام التى نعلق فيها الأمل على أمثالنا من بنى البشر .

وحرية « مخلوقات » النهر من حرية النهر ، والذى يدرك سره فقط هو من يكون مجبولا على إطلاق حرية مخلوقاته لا تقييدها . « وآشا - آشرى » وحدها هى التى تفعل ذلك : « كنت صغيرة ، غافلت الصياد ، أمسكت بزنبيل الخوص الملىء ، قذفت بالسمك المسكين فى الهامبول (مجرى النهر) ..طاردنى الصياد وشحم بطنه المتهدل يعوق سرعته ، وسط عيدان الذرة أجرى خائفة . هذه ليست المرة الأولى التى أنقذ السمك المعذب من سجن زمبيله . أصعد بطن الجبل حيث البيوت ، والصياد يطاردنى ويشع شررا وسبابا وعند باب جدتى كورتى ... آنا - كورتى (الجدة كورتى) أمسكنى الصياد ، ولولاك يا صيام لهشم رأسى على مصطبة البيت .. ابتعدت أراقب صراع عودك النحيل مع الصياد . زعقت منادية :

آنا - كورتى .. آنا - كورتى . انتزعوك من براثنه وقد سال دمك وتورمت عينيك « كذا ! » والصياد تدمى يمناه ومقدم بطنه المتهدل من أثر أسنانك الحادة ... صيام ... ازددت حبا لك وبكيت إشفاقا على جروحك .. رفيقى .. حتى وسط غابة سيقان القمح والذرة .. وفى الفاركى (الخور) ... ولما كبرنا قليلا لم يستطع مخلوق أن يبعدنى عنك ... لا بادعاء الغيب وأننا قد استوينا ، ولا بصفعات أبى ، ولا بتعنيف أخوالى ، ولا حتى بأقاويل عجائز الحائط » .

هنا نجد أن الحرية التى تحققها مخلوقات « ناس النهر » (التى هى هنا الأسماك) ، وعلى يد « من انكشف لها غطاء النهر » تقابلها حرية من نوع آخر ، وهى

نمو العاطفة البشرية فى ثبات واطراد بين « آشا - آشرى » ، و« صيام » ، وأقول هى حرية من نوع آخر لأنه يمكن أن ينظر إليها على أنها « روابط » و « قيود » عاطفية ، فتكون نوعا من التقابل والمطابقة فى التعبير البلاغى ، ورصد المتناقضات ، حين تعمل فعّالة فى سياق النمو القصصى .

ويوفر النهر فرصة للتعبير عن التناقض القائم دائما بين الجنوب والشمال : « ...هاجروا شمالا حيث بنات بحرى والماء المالح الذى لا يروى .. نهرنا عذب ... بحرهم مالح . هواؤنا جاف صحو .. سحبهم رطبة ممطرة ... » . وهذا التناقض يصل حده فى مثل هذه الصرخات الإنشائية الحادة : « يا ناس النهر ؟ صيام الهلاس يعمل فى قصر على ساحل البحر ، تزامله امرأة الجريح ، يقال إنها مربية أطفال (كماريرة) -لا تخجل. صيام يشرب خمر البكوات والخواجات فيتطوح بعمود نخلته فيسقط على الجريحية . صيام .. أنت لا تصوم .. رحلت شمالا .. التفت حول الخزان الكئيب وتخطيت الجندل حتى انكببت على البحر تعب منه ... هو مالح ... صيام ... رحلت ... وتركت الصيام ... رحلت .. وتركت الصيام لى » ، وهو أحيانا يأخذ صورا ساخرة كالصورة التالية : « خيبتك يا محجوب أفندى تركت جلبابنا وتحذلقت بالحلة الشمالية . ألقيت بالطاقية والعمامة الشماء ووضعت الطربوش الأحمر بلون مؤخرة القرد . تسير على الرمال وسيرك على الرمال عجب . لا أنت جنوبى ولا أنت شمالى . لا منا ولامنهم . تتصبب عرقا وتخطو حجلا كالغراب .. لا هو عصفور يسير .. ولا هو أبو فصاد يقفز ».

حين تعود آشا - آشرى إلى النهر طائعة مختارة تبدو وكأنها تزف إليه ، وذلك حين عزّ زفافها إلى صيام ، زفافا بديلا عن زفافها إلى صيام . وهذا يذكرنا فى البدء بعروس النيل ، ولكنه يتجاوز ذلك إلى خلق جو يشبه جو السحر . ويوحّد فى الرؤية بين لحظتى الميلاد والموت . وإذ تتداعى الأفكار فى أذهاننا نستحضر اختفاء مصطفى سعيد فى النهر على نحو غامض فى رواية « موسم الهجرة إلى الشمال » للطيب صالح . ويبقى النيل فى جميع الأحوال مصدر الحياة ، ومصدر التوالد ، ومصدر الجذب الأبدى .

حيّرنى فى هذه القصة أنه فى حين بدا الخط الفاصل واضحا بين « نحن » و «هم» ، وبين « العذب » و « المالح » ، وبين « الشمال » و « الجنوب » لم يتحقق النقاء السلالى « لآشا - آشرى » ، فاختلطت فى دمائها دماء الكاشف التركى ودماء النوب ، وتلك مشكلة فى القصة لا تحل على نحو مريح إلا إذا وصلنا مغزاها بمغزى

القصة التالية لها وهى قصة : « أديلا يا جدتى » . فى قصة « أديلا يا جدتى » تجرى الأحداث فى قرية من قرى « المهجر » . ويبدو أن ما كان مجرد « خزان » ملعون مخيف فى القصة السابقة قد تحول هنا إلى نزوح شامل ، وتغيير كامل للبيئة ، إذ « تبدو البيوت الضيقة متراكمة فى قرية المهجر » . كذلك تبدأ القصة بتضاد حاد بين « الشمال » و «الجنوب»، متمثل فى وقوف الجدة (الجيل القديم) – فى البداية والأثناء فى الأقل – ضد كل ما هو غير نوبى (الجورباتية) .

الحياة فى بلاد « النوب » عادية ، فيها الرجال والنساء والأطفال ، وفيها ينام الناس ويستيقظون ، ويلعب الأطفال الكرة ويختصمون ، وتنمو العواطف وتأخذ طرقها المعهودة . ولكن الحزن الطبيعى الذى يغمر كل الناس مسألة محتاجة إلى تفسير أبعد من مجرد كونه مظهرا للقسوة المادية للحياة : « رغم أن أهل القرية فطرتهم الابتسام فتلمع أسنانهم فإنهم فى حزن دائم وسكون يائس . عندهم مصمصة الشفاه حسرة عادة دائمة . حتى لو كان أحدهم وحده ، يحدث نفسه ثم يمصمص شفتيه ويعقبها بزفرة ثقيلة تنتهى بالعبارة المعتادة : « أستغفر الله العظيم » . ويبدو أن « قيراط الأمل » الذى يعبر عنه فى الموال التالى هو الذى يعصم الحياة من أن تتحول إلى حزن لا يطاق :

يا سلاام النيل والنخيل والشط الطويل والشمندورة

يا سلاام الجبل والجمل وقيراط الأمل ونجع بهجورة (شيئان يثور عليهما الجيل القديم (ممثلا فى الجدة) : زواج النوبى من (جورباتية) ، والبيئة الجديدة التى هجر إليها النوبيون . فى الأول ترفض الجدة – فى البداية – حفيدها نفسيا لأنه « ابن الجورباتية » ، ثم تقبله ولكن بعد مران نفسى طويل (من الجانبين) ، وبعد أن تنمو العواطف فى جو العادات الطبيعية فى مجتمع النوبة بمجىء الصغير ، وتعوّد الجدة عليه وفى الثانية لا يهدأ الغضب أبدا على البيئة الجديدة .

حين يلتقى الوقود والنار ، أو الشمال والجنوب ، أو الجدة و « الجورباتية » ، وجها لوجه ، وذلك فى رحلة العلاج الاضطرارية التى تقوم بها الجدة إلى الإسكندرية نقرأ فى القصة هذا الوصف المتفجر للموقف : « التوتر حاد فى بيتنا . أمى المريضة أصلا تعامل جدتى بحذر ، وجدتى تتجاهلها فى أنفة . أختى تشبه أمى تماما فى خلقتها ، ولم تأخذ مثلى شيئا من لون أبى . قاسية فى معاملتها لجدتى . تزدريها وتأسف أن هذه العجوز السوداء جدتها . لا تلقى عليها حتى السلام » .

لكن الثلج يذوب بالتدريج بين الزوجة والأم من ناحية ، والجدة والحفيد من ناحية أخرى بعد تلك الرحلة العلاجية الناجحة للجدة . وبعد أن أجرت الجدة جراحة (حجامة) نوبية ناجحة للأم فى رجليها ، وفى هذه القصة تنمو عاطفة طفولية بين محمد (راوى القصة والحفيد) وزينب ابنة عمه ، وفيها تتكرر مأساة الحب الضائع الذى وجدناه فى القصة السابقة بين « آشا - آشرى » و « صيام » . إنه هنا بين العمة عواضة وياسين الذى : « قرأ الفاتحة على . وبعد بناء الخزان وغرق أراضينا سافر إلى الشمال ليعود بالرزق ونتزوج ، لا أرسل الرزق ولا عاد هو » .

ولا يذوب الثلج فحسب فى هذه القصة ، وإنما يتحول فى نهايتها إلى شجن خالص. ومع هذا الشجن تترقرق الكتابة فتصبح كالدمع الشفيف ، ويتركز هذا حول موضوعين : موت الجدة ، وما سبقه من مناجاة ذاتية ،ثم ائتلاف محمد وزينب فى عاطفة إيجابية تؤذن بازدواج الحياة واستمراريتها من ناحية ، وبروز وجه عواضة فى صورة حزينة تجعله يشتبه بوجه الجدة (أمها) ، فيكون بذلك رمزا لتناسخ الصور ، مما يعنى «استمرارية » من نوع آخر للحياة . كل هذا والشمال يجذب ، والجنوب يستجيب :

« تركت السرير وأصرت على الخروج . بكى والدى وقال إنها حلاوة الروح . دثرها ببطانية . استندت على عواضة وخرجا ونحن وراءهما . برودة الصحراء تنخر العظام . جدتى أبعدت عواضة عنها . اتجهت إلى قرص الشمس الدامى تفترش دماؤه الرمال الجافة فيناغم مع شعرها القانى وقد انسلت من عليه طرحتها السوداء . تسير كأنها تتعلم الخطو . تسحب الأنفاس فى تلذذ .. تنادى وتتحدث بالنوبية ... وونور .. وونور... عواضة ... أترين نخيلنا صفوفا صفوفا ؟ موسم البلح يا عواضة ونجع بهجورة فى عيد .. الخير كتير با بنت .. سيعود ياسين مطمئنا على رزقه ويتزوجك ... وونور... وونور . نيلنا حلو طيب .. الشمندورة ما زالت ترقص » .

أما قصة « ليالى المسك العتيقة » ، التى اختيرت عنوانا للمجموعة ، فهى ملحمة نوبية عنيفة تتناول أقدم وأروع فعل بشرى على ظهر الوجود ، وهو المخاض ، الذى يعود بنا إلى رحلة الحياة الأزلية التى هى « أصل وفرع » فرحة الحياة ، وما يكتنفها من نضج يضج فى الأبدان ، ويلمع فى العيون ، ويتكور فى الصدور . وبين الميلاد والعرس ، ومطاردة الذكر للأنثى ، والتطهر فى ماء النيل ، واستعداد الحياة دائما لدورة أخرى حيوية من دوراتها ، تنزلق تلك الملحمة على الصفحات ، أسلوبا مترابطا

معادلا فى نموه وتكامله لهذه الدورة ذاتها . ويميز هذه الملحمة أمران ، الأول استخدام أسماء الأصوات على نحو واسع ، حكاية أصوات آلام المخاض ، والصرخات الأولى التى تستقبل بها الأطفال الدنيا ، وأصوات الدفوف فى الأفراح ، ووسوسات الحلى ، وكلمات المواويل ، ثم أصوات الريح فى شواشى النخيل ، وخلال أعواد الذرة ، وأغصان الشجر ، وأصوات الكفوف وهى تصفق موقعة ، وحتى أصوات وقع حوافر الحيوانات ، وهذه الأصوات تصور حركة الحياة فى مرحها وعنفها ، ورتابتها ، وتنوعها . والأمر الثانى استخدام مفردات وتعابير ، وأغانى اللغة النوبية على نحو واسع . وهذا يحدث أثره الصوتى ، متكاتفا مع الصور الصوتية الطبيعية التى تؤديها أسماء الأصوات . وتلاحم الأمرين هو الذى يجعل هذه القصة - التى هى قصة الحياة برمتها - حية إلى أقصى حد، منتجة هذا الشعب العجيب الذى تصفه القصة على النحو التالى :

« سمر الوجوه صافو العيون ؛ بيض السن والضمائر . ألواننا أحادية محددة . لا نعلم شغل « الملاوعة والبين بين » . تاج العمامة ناصع البياض كفلق النهار . الجلباب كوب حليب يغلفنا . المركوب أحمر صريح . الصبايا كحلهن أسود أسود . الوشم داكن داكن . الذهب كهرمان يتدلى من الأذنين أقراطاً ومن الأنف . معلق على الجبهة حلية على حلية . ومن العنق يلمع ويسقط مداعباً الصدور البرية . أصفر محظوظ يغوص بين تلال الكاعب والمدردم (الناهد). ومن جانبى أعلى الرأس ، حلية (الشاو - شاو) معلقة ، حزمتان من خيوط الذهب المحبب . وتبعاً لحركة الرأس تتراقص متصادمة مع بعضها وتشوشو .. شاو .. شاو ».

ويبدو النيل المطهر حامى الحياة ومتعهدها ، وقد تجسد محتضناً الذكر والأنثى ، وباعثاً الخصب فى الأجسام والأرواح ، يبدو روحاً وسحراً وجواً غريباً . هو سر مظاهر الحياة وهو سر يحتاج إلى تفسير : « فى الظلام نقفز فى نيلنا الكوثرى . نتطهر بأطيب طهور ، سلسبيل نهرنا النابع من الجنة . الماء الرقراق له حكاية معنا ، يمر على جسدينا فنمتص غرينه وطينه المخصب . مسامى تجذبه لعظامى .. لنخاعى .. فيقبل ماء الحياة ويعطيه دكنته . أما عودك الحلو فيحضنه فى تمهل وترو . يتشربه حتى يرتاح فى الأرحام يعانق البدء ويصيغه . وينمو به ويتكور معه فى البطن ككثيب لطيف خفيف ، ويوم يشاء الله يخرج إلينا حبنا طفلاً مباركاً كالشمس فى وجهه يصيح واا ء واا ء واا ء »..

وتنتهى قصة « ليالى المسك العتيقة » بصورة صوتية خالصة (كأن لغة التوصيل العادية لم تعد كافية أو ملائمة) وهى صورة تمتزج فيها كل عناصر الحياة بدون أى ترتيب ، قرع الدفوف فى الأعراس ، صوت الكائنات الحية والصامتة ، صراخ الأطفال الأوّل ، أصوات الآلات الموسيقية البدائية ، وحتى صوت العروس حين تزوم رافضة مجرد الكلام مع عريسها المتوهج حتى يدفع لها « فتح الكلام » جنيهاً « مجيدياً صحيحاً » .

وفى القصة الأخيرة من قصص المجموعة الأربع ، وهى قصة « زينب أوبورتى »، يدفع المؤلف بالموقف كله إلى منطقة بين الواقع وما وراء الواقع ؛ إذ يتلقى واحد من الفرع الشرير من فرعى ساكنى قاع النهر (وهم فرع : آمون دجر) دعوة من واحد من «الآدمير» (ذرية آدم) ، وهى إنسية طمّاعة تستخدم كتاب السحر فى تحريض ساكن قاع النهر الشرير على عشيرتها . وكانت نتيجة هذا الفعل الخبيث بلاء مسيطراً نال شره « ناس النهر » بفرعيهم الخيِّر والشرير ، ونال « الآدمير » ، بل ونال البهائم والحشرات والمزروعات . أما الإنسية « زينب أوبورتى » ، التى كسرت الحاجز ، فقد كان جزاؤها أن تعيش وحيدة منبوذة ، وتموت ميتة بشعة مخزية . ثم يسجلها الشيطان فى سجل الضحايا الدورى الذى يرفعه إلى « أميرهم الجهنمى ، أمير أهل التيار ، إبليس الخبيث».

تجرى أحداث هذه القصة فى قرية كانت آمنة مطمئنة ، كما يروى أحد أبنائها ، وهو المرحوم (هولا) الذى عاصر الأحداث وهو طفل صغير ، وأبقاه الله معمراً طوال مائة فيضان حولى وعشرة .. ، ثم تبدل حالها فأظلها فى البداية موسم رمادى زمهريرى ، ثم صيف جهنمى . وقد أصاب هذا ذكورة الرجال فى الصميم ، وجعلهم موضوع سخرية النساء . ولكن القرية اعتصمت بالصبر معلّلة نفسها ، بموسم الفيضان . « والفيضان كما تعلمون ، أو لا تعلمون ، ما هو إلا فحولة النهر الطويل العريض . يمتلئ أخدوده بماء الحياة . يسفد الأرض فتلد زرعاً وتسمن ضرعاً . وفى موسمه تنشط الثيران والجديان وكل مذكر من البهائم الناطقة وغير الناطقة . والوحوش فى الجبال والطيور والحشرات التى تنحسب على الرمال وحتى كائنات النهر أيضاً ».

لكن واحدة فقط كانت سعيدة ، وتعرف السبب ، وهى « زينب أوبورتى ». كانت قبيحة الخلقة ، لم يداعب أنوثتها ذكر ، وهذا هو السبب فى حقدها على البشر . تعنست ولم تتزوج إلا بعد الأربعين . وكان حقدها على زوجها دافعاً إلى شجار بينهما شجّته فيه

شجّة كانت السبب فى موته بعد فيضانين ، وبعد أن طلقها . ولم يتقدم لها أحد حتى رضيت بمريض فانٍ وقد قاربت الخمسين . وهكذا أكلها الحقد على النساء المرويات فلجأت إلى كتاب سحر كان قد تركه جدها الكبير الساحر الشرير (همرين) الذى أذل الرجال والنساء حتى قتله أهل القرية ودفنوه فى الجبل فأخرجت جثته الضباع وأكلته : « حتى أن وحشاً فريد النوع ضخماً بصورة غير عادية ، أخذ جمجمة « همرين » بين فكيه وضغط عليها فانفجرت فى صوت مفزع . رفع الوحش بوزه ليسيل مخ الجمجمة داخل زوره ، ثم بدأ يحطم عظامها وهى ترقع فى فمه كأنها بارود عسكر الفرنسيين الذين غزوا قبلها بسنين جزيرة (الفونتين) ».

هكذا اخترقت هذه الإنسيّة الشريرة الحاجز ، استدعت الشيطان أولاً لربط الذكران، انتقاماً من كل الرجال ، والنساء ، وهكذا ساد عصر جليدى منع الرجال من الاقتراب من النساء ، ثم استدعته ثانياً - وهو الشيطان « كاكوكى المكلف بشيطنة ناس النوب من قبل أمير الشياطين إبليس الخسيس » ، وطلبت منه أن يبنى لها بيتاً بعيداً عن القرية وذهبا كثيراً . وهكذا بدت فى صورة جديدة ، وسطا بين المسخ والملكة ، وبين الإنسانية والشيطانة ، ولكنها عادت بسحر الشيطان إلى سن الشباب ، « وأصبحت فى فرح ، والقرية فى ترح ». القرية مثلجة فى الزمهرير ، والساحرة المسحورة « أوبورتى » وحدها فى انتعاش . مراقبة ألا يكون ثمة إخصاب بين رجل وامرأة . وكان من اكتشف سرها الشرير النساء ، وحرضن الرجال ، فذهب تجريدة برئاسة شيخ الخفراء إلى ربوتها العالية وعادت حسيرة خائبة .

ومع ذلك تغيرت حال « أوبورتى » ؛ فقد باتت منزعجة ، وهى الآن تريد حب الناس ، وتطلب فك الارتباط بينها وبين الشيطان ، ولكن يبدو أنها - وقد باعت روحها إليه على طريقة فاوست - لا تستطيع أن تستر ما فقدته ؛ فهو يحاورها قائلاً : « دخول الحمام ليس مثل خروجه . ثمة عقد بينى وبينك . أربط لك ذكران البلد والمقابل روحك . أنت التى بدأت معى ، وأنا الذى سأنهى معك . لست مطية لتقلبات امرأة غبية . ولست عبداً عند الذين خلفوك ». وهكذا فسدت العلاقة بين الساحرة والشيطان ، وأصبحت هى فى براثنه . وهى الآن محسوبة عليه ؛ فهى عند الناس بنت الشيطان ولكنها فى الحقيقة فى قبضته .

هذا والدمار مستمر ، لدرجة أنه يصل إلى جفاف النخيل ؛ وهو أمر - إن احتُملت كل الأهوال - لا يحتمل فى بلاد النوب . وحين يسود جو معتدل لا يستغله الناس فى إصلاح حالهم ، وسرعان ما يظلهم جو الحرور . والآن نجد الناس يعانون ، وكذلك «أوبورتى » والشيطان المسيطر الوحيد عليها فى سعادة . وهى تصل إلى حد التوسل إلى الشيطان حتى يسخر لها بغلتها لتهرب بها من غضب أهل القرية ، ولكنه يرفض لأن « بنود العقد » لا تسمح بذلك . ونراها تقترب من العمى الكامل ، وتتوسل إلى أقرب الناس إليها ، ولكنها تُصَد بقسوة : « لا عرضى لا طولى يا ساحرة يا حفيدة السحرة . يا ملعونه دنيا وآخره تسببت فى بلاوينا . تسببت فى موت ابنى ».

لم تجد الساحرة بداً من إحراق العقد الموقع بينها وبين الشيطان . وحين تتحرك لها التجريدة الثانية من الناس لتقضى عليها تقول لهم ، وهى على حالة من الضعف : «أقسم بالله تبت وندمت وهجرت خطوات الشيطان . تبت يا ناس القرية يا عشيرتى . تبت يا ناسى وأهلى ».

وهم - بعد سرد طويل - يقضون عليها ، ويعثرون على جثتها ، ويعود السلام إلى ناس النهر وإلى « الآدمير ». قال الراوى : « هكذا انتهت زينب أوبورتى بنفس نهاية جدها همرين اللعين . لكن الكتاب النجس لم نعثر عليه لنحرقه ، إنه مخبوء فى مكان ما لزمن ما ». ويظل القلق البشرى ماثلاً ومعلقاً فوق الرقاب ، وذلك بسبب هذا السؤال الختامى الذى تنتهى به القصة : « ترى يا أولاد العشيرة ، هل سيفكر أحدكم يوماً ما فى البحث عنه بغرض كسر الحاجز والتعامل مع الشيطان كاكوكى ؟! ».

ما الذى يعنيه هذا العالم المتداخل الغريب الذى تصوره قصة « زينب أوبورتى »، والذى ينقسم فيه العالم إلى مادى وميتافيزيقى ، ويبقى - مع ذلك - متلاحماً أشد التلاحم؟ معناه أن العيش - فى المجتمع الخاص الذى يصوره - بقرب العناصر الطبيعية الأولى (النهر ، والجبل ، والصحراء ، والزواحف ، والضباع ، والحر ، والقر) قد أوجد نوعاً من التوحد بين هذه العناصر ، جعلها تتوازى أحياناً ، وتتداخل فى أغلب الأحيان ، وهى إذ تهفو إلى « الخير » تهفو إليه فى الطقس ومخلوقات النهر ، وتلاقح الذكر والأنثى ؛ وإذ تمج « الشر » تمجه فى الناس ، وفى مخلوقات النهر (مرة أخرى !) وفى عوالم ما وراء الطبيعة التى تقف للإنسان - وبخاصة فى أمر فحولة الرجال - بالمرصاد !.

يتراوح أسلوب هذه القصص جميعاً بين السهل الممتنع ، والسهل غير الممتنع ، والصعب ، والمتزيّى بزى الصعب . هو حين يسرد يخيل إليك أحياناً أنه يجدل ديباجة من الحرير ، ويخيل إليك أحياناً أخرى أنه يحكى مباشرة من أفواه الناس ، وهو حين يصف يخيل إليك أحياناً أنه حامل « كاميرا » ، ينتقل على سطح المناظر بطريقة أفقية متلاحقة، ويخيل إليك أحياناً أخرى أنه مبحر فى التيارات السفلية (تيارات الشعور) يفحص الأصداف واللآلئ فى بطء ، من خلال مجهر مضىء . والشىء الواضح أنه لم يرفض بيئته قط ، ولم يغضب على أهله قط ، وهو - كالطفل - إذا غضب على أمه لحظة فهو سرعان ما يدفن رأسه فى صدرها فى اللحظة التالية : « وتعلمون كم نحن فخورين بسلالتنا الخاصة ، والتى قررنا من أنفسنا لأنفسنا أنها أنفس السلالات ، والتى أطلق عليها ناس الخواجات اسم سلالة اللون البنى ».

لقد ذكرت أن أسلوب هذه القصص هو نوع من البلاغة الجديدة ، وأضيف هنا أنها بلاغة القصد فى العبارة ، والتحوير الهادف إلى الكشف عن « طيات » الفعل القصصى، وذلك من أقرب الطرق ، وأشدها تأثيراً ، وهى بلاغة المزج بين لغة الحياة ، ولغة التراث فى نسق متوازن ، وبلاغة اللعب بمفردات وعبارات وأغانى اللغة النوبية لعباً حراً ماهراً يجعلها تلمع بين ديباجة اللغة العربية كخيوط الذهب تتخلل تربة المنجم . أما حين يصور ، مشبهاً أو مستعيراً ، فمادته الخام طبيعية وقريبة : « كانت أجمل الجميلات، تعانق فيها بياض أبونا (كذا) الكشاف التركى مع سمار أمنا بنت الجنوب فكانت كحليب امتزج فى العسل الأسود » ، أو هى طبيعية لولا ما يشوبها من فقدان ثقة الكاتب فى إدراك القارئ ؛ فيزيده شرحاً : « سنين أراقب سفينة البوستة .. أوزة بيضاء منقارها يخرج من ظهرها ينفث سواداً ... وهى البيضاء ! » أو هى طبيعية لأنها تبدأ دائماً من النيل وترتيد إليه ؛ ذلك الكائن الذى هو أقدم مخلوق طبيعى على سطح هذا الوادى :

« أجلس على النهر . النيل المبارك يتهادى كحلم . دواماته دقيقة رقيقة كأنها غمزات سمحة فى جسد بنت خمرية ريانة تتهادى فى خفر . نيلنا فوقه وحوله هالة من الشفافية ، وشوشة أمواجه هادئة .

كخطو وليد بض . نسمته عطر يضمخ الكون فأشرب أنا منه بعينى . . بانفى ومسامى . جبلنا والسماء قبل طلوع الشمس درجات من اللون الرصاصى مبرقش بالفضة،

شريط الخضرة الضيق والطويل يتنفس فيزفر سكراً يتصاعد . وسباطات البلح تبث أريجها . عرقى ربانى محسوس غير مرئى ، يثمل الجريد . يهتز لينا على أسقف النخل فيخلط العطور البكرية ويوزعها بالحب ».

لا أعرف كلمة « مرحباً» فى اللغة النوبية ، لاستخدامها فى آخر كلامى عن المجموعة ؛ فهل يسمح لى حجاج حسن أدّول أن أستخدم كلمة « أديلا» بدلاً منها إنّى أقول إذن فى النهاية : « أديلا ياليالى المسك العتيقة » !!

* * *



قراءة نقدية فى رواية :

« مدن بلا نخيل » لطارق الطيب [1]

يسود السرد المبسط رواية طارق الطيب : « مدن بلا نخيل » فتصل الرسالة الأدبية (وقل أيضاً : والاجتماعية ، والسياسية ، والإنسانية) التى تحملها إلى قارئها من أيسر السبل وأعمقها ، وتتهاوى - أمام هذا الأسلوب المبسط - دعاوى الروائيين المتحذلقين (الكبار الصغار) الذين يستعرضون أساليبهم المصنوعة المفتعلة أمام القارئ، ويتعالون عليه فى صلف بصور ممسوخة مشوهة لأساليب ليست فى الأصل من ابتكارهم ، وإنما هى من ابتكار غيرهم ، أولئك الكتاب الذين يستغلون عفوية القارئ وبساطته . (وهو ما يظنونه هم لقصورهم قصوراً وسذاجة) فيرهقونه بإدخاله فى دهاليز جويس ، وتعقيدات فوكنر ، وأولئك الذين يحاولون - فى سماجة - إعادة كتابة شذرات من التاريخ القديم والوسيط ، وتقديمه على أنه آخر صيحات الفن الروائى ، وهم يجدون دائماً من ينظّر لفعهلم هذا بكلمات سمجة من مثل « التناص » ، والتماهى ».

ها هو ذا طارق الطيب (الذى لم أسمع باسمه من قبل ، وجاءتنى روايته بالبريد) يقدم عمله الأدبى مباشراً ، سهلاً ، يكاد يواجه قارئه عارياً من الحلى الأسلوبية ، يحكى قصة الإنسان المطحون الذى يعيش على هامش الحياة (ويموت على هامش الحياة!) فى لغة رائقة غير مزوقة ، تكاد توهمك لفرط صفائها ، وخلوها من الزواق ، بأنها تأخذ من الحياة اليومية رأساً ، ولكنك إذا أصغيت إليها مليا أدركت أنها مرت بمصفاة ضيقة الثقوب هى من صنع يد طارق الطيب .

إن حنين الجنوب إلى الشمال حنين قديم ؛ أقدم بزمان طويل من « موسم الهجرة إلى الشمال » للطيب صالح ، ومن « جنوبى » أمل دنقل . إنه لب رحلة رفاعة الطهطاوى فى « تخليص الأبريز .. » ، ومغزى رائعة يحيى حقى « قنديل أم هاشم » ،

---

(١) نشرت فى مجلة « العربى » عدد فبراير ١٩٩٣ .

والسراب الذى يطارده الحكيم فى « عصفور من الشرق » و « سجن العمر » ، ثم إنه طائر الوهم الجميل الذى حملناه - نحن جماعات الأزهريين وتلاميذ المدارس - حين خرجنا من كل فج عميق فى قرى الصعيد نحو « الشمال » فألقت بكل منا سفينته فى مرساها المتواضع أو تحطمت به على صخور الواقع الأليم .

ليست قرية « حمزة » (الراوى الذى لم يجد عليه طارق الطيب باسمه إلا بعد خمس عشرة صفحة من السرد الجميل) سوى نقطة الانطلاق من المجهول التى هى - فى قوتها الرامزة - نقطة انطلاق كل إنسان . إنها بداية الحياة ، أو قل إنها البديل الأدبى لرحم الأم . ليكن اسمهما ما يكون ، وطارق الطيب يعطيها متراخياً فى روايته (ليس قبل مضى خمس وعشرين صفحة من عمله القصير) اسم « ود النار » ويبدو إطار الرواية الخارجى محكماً ؛ فهى مقسمة إلى أقسام واضحة ، تأخذ عناوين محددة : هى «من القرية» ، « إلى المدينة » ، « إلى مدينة أخرى » ، « إلى القرية » ، ولكن هذه الأحكام ظاهرى فحسب ، وهو سرعان ما يتهاوى فى مجرى العمل ، فتفيض عناصره بعضها فى بعض ، وتكون بدايته هى نهايته . وقد يجعلنا هذا نتساءل حول هذه العناوين، فما دام الراوى يحمل قريته داخل جلده منذ البداية ، وينجذب عائداً إليها بإحساس شبه قدرى فى النهاية ، فما معنى التقسيم ، وإقامة الحواجز والحدود ؟.

من الماضى - إذن - نبدأ ، وإليه نرتد ، وهذه هى القصة المتكررة لكل منا ، وكل واحد يرويها لنفسه ، أو للناس ، بطريقته الخاصة . و « حمزة » يرويها بطريقته التى أراها من أكثر الطرق نفاذاً وتأثيراً . ولابد لكل عمل أدبى روائى من « حدث » ، ولابد لكل « حدث روائى » من « عنصر فعال » ، سمه - إن شئت « خميرة » ، أو « حجر زاوية » ، أو « جوهراً » ، أو « لباً » والعنصر الفعال فى رواية « مدن بلا نخيل » هو « الفقر » ولاشك . وهو ظاهرة مظهرها مادى ، ولكن لها - بالطبع - أصولاً وفروعاً ، وظلالاً ، وآثاراً ، نفسية ، واجتماعية ، وسياسية ، وثقافية ، تمتد بحجم الحياة ذاتها . فى القول المأثور « لو تمثل لى الفقر رجلاً لقتلته » ، ولكن « حمزة » يدرك - لقلة حيلته البادية - أن « القتل » محتاج إلى « الاحتيال » ، وأن هذا الاحتيال قد يبلغ حد الهرب مما تريد أن تقتل ، وهذا هو ما فعله بالفعل حين ولى هارباً منه . وهو - فى هروبه - يدخل فى تجارب ، بعضها صغير وبعضها كبير ، وستعلو به تلال الحياة ، وتنحط وديانها، وحين يعود - فى النهاية - منجذباً إلى نقطة الصفر ، يجد أن الموقف الذى كان

صعباً قد تحول إلى موقف مستحيل . لقد سحق الفقر قريته سحقاً ، وأزالها عن الوجود ، وأصبح - بذلك - ميدان المعركة خالياً حتى من العدو . والمحارب ذو الأسلحة المتواضعة لم يجد سراباً يطارده فضلاً عن عدو يحاربه . لقد حسمت المعركة لصالح الآخر : « ماتت كريمة أختك وبعدها حليمة .. وتماسكت أمك حتى تراك .. ولما طال انتظارها استسلمت لقدرها ، وتركت لك دعواتها قبل أن تموت بأن يحفظك الله من كل سوء .. » (ص ١٠٣) .

إن الفقر - الذى يبرر قتله - يبرر كل شيء ، و « حمزة » فى رحلة المواجهة معه يسرق ، ويهرب البضائع ، بل إنه يهرب نفسه إلى بلاد أجنبية دون وثائق سفر . وتتضح فلسفته المبكرة - بهذا الصدد - فى فترة مبكرة من هذه الرحلة ؛ فهو يسرق دون أى إحساس بالندم أو وخز الضمير ، بل إنه يصنع لنفسه نظرية مريحة يعبر عنها بقوله : سأضطر للسرقة ، ولست نادماً هذه المرة ؛ فمن جرب الجوع بحق حلت له السرقة » (ص ٤٣) . على أن هاويته لا تزال تدخر له أعماقاً جديدة ليست السرقة أبشعها ؛ إذ سرعان ما يترك جنيناً غير شرعى فى رحم زوجة التاجر الذى آواه - وعصمه على نحو أو آخر من ارتكاب السرقة - (ذلك الفعل الذى يبدو الآن صغيراً فى مجرى الحدث الروائى) .

تبدأ الرواية بجو القرى السودانية الخاملة المعزولة التى قرأنا عن مثيلاتها من قبل عند « الطيب صالح » فى « موسم الهجرة إلى الشمال » ، و « عرس الزين » ، و «دومة ود حامد » . لكن قرية « طارق الطيب » أكثر بؤساً ، وأكثر - من ثم - واقعية، وتحريكاً للمشاعر . نحن هنا نواجه الحياة فى أبشع صورة ، ولا نتوارى حتى وراء عاطفة المحبة (التى نسلم بها تسليماً صامتاً ولا نناقشها) نحو الآباء والمعلمين ؛ « فحمزة » يحمل كراهية صريحة لأبيه ، الذى تزوج غير أمه وتركه معها وأختيه دون أى حماية : «إنى أكرهه كرهاً لا حد له .. » (ص ٧) ، بل إنه يطور هذه الكراهية الباطنية إلى لعنة معلنة : « ألعن أبى مرة أخرى ، فقد علمنى قبل أن يتركنا أن البكاء للنساء فقط ، وعلى الرجل ألا يبكى مهما حدث له . لعنة عليك أيها الحكيم الجبان ، كان من الأذكى أن تحتفظ بهذه الحكم لنفسك » (ص٨) . وهذه الكراهية المعلنة تمتد لتصل إلى معلم القرية الشيخ « على الفكى » ، ذلك المخلوق الذى يحلو له أن يشتكى « حمزة » لأبيه كلما التقاه ، وكأنه يتلذذ بما يوقعه الأب من عقاب قاس لا يتخلف بابنه . على أن العلاقة بين هذين المخلوقين - الأب والمعلم - يكتنفها نوع من النفاق الغريب ؛ فحين

يواجه الأب المعلم يقول له : « أنت شيخنا وعالمنا . بارك الله فيك » (ص١١) ، وحين يخلو إلى بيته يصفه بأنه « نمرود متخف فى زى الشيوخ » (ص١١) ، وهو - فى جميع الأحوال - يترضاه بطاعته فى إيقاع العقاب القاسى « بحمزة » فى كل مرة يشكو إليه منه ، وهو يشكو منه فى كل مرة يلقاه فيها .

يدخر « حمزة » مشاعره الحانية الرحيمة لأمه الصابرة ، المضحية ، المظلومة ، ولأختيه الصغيرتين « حليمة » و « كريمة » ، ويبدو هؤلاء الأربعة كتلة واحدة ، وكأن قسوة الأب (التى هى جزء من قسوة الطبيعة وتجسيد لها) قد صهرتهم أربعتهم فى أتون واحد فحولتهم إلى عنصر واحد متماسك (وإن لم يغن هذا التماسك عن أحد منهم شيئا !) . ها هو ذا « حمزة » فى جانبه الحانى ، الذى يتدفق حنانا مع فيض الذكريات:
« أتذكر صباح كل يوم أذهب فيه إلى الدكان لأشترى بعض الدقيق أو السكر أو الشاى ، وأعود لتخبز أمى الكسرة ، وأنا جالس خلفها أتابعها وأتابع أختى الصغيرة حليمة التى تتقافز بجوارها ، ثم تلعب بأصابعها فى العجين ، فتضحك أمى معها تارة ، وتنهرها تارة أخرى حين تبالغ فى عبثها . تنتظر حليمة نضج الكسرة لتسحب واحدة منها وتضعها فى فمها ، تحاول أن تدسها كلها مرة واحدة فى فمها الصغير لتسد جوعها فأقوم أحمل حليمة ضاحكا معها ، وأضع لها فى فمها لقيمات صغيرة تلتهمها كلها فى لحظات ، وأحضر لها أخرى وأخرى ، وحين أجدها تعبث بالكسرة ولا تأكلها آخذها منها وآكلها . ثم تأتينى أمى ببعض منها فآكل أنا وأختى كريمة ، وأقول لأمى : « ألا تأكلين شيئا ؟ » فتقول : لا .. ليست لى شهية الآن . سآكل فيما بعد » . أعرف أنها لم تأكل شيئا من الصباح ، وتدخر من طعامها لنا . أقوم متحايلا عليها . ترفض . أظل أتحايل عليها حتى تأكل القليل على مضض » (ص ١٥ ، ١٦) .

هذا الحنان الذى طبع عليه « حمزة » هو الذى يجعل منه رجلا قبل الأوان . رجولته رجولة بحق ، وليست رجولة زائفة كالتى يريدها له أبوه . كانت الرجولة التى يريدها له أبوه هى القسوة بعينها ، تلك « الرجولة » التى لاتسمح لصاحبها بالبكاء ، ولكنها تسمح له - كما هى الحال مع الأب - بترك أطفاله وأمهم دون عائل . أما الرجولة التى صنعها « حمزة » لنفسه فهى رجولة الاكتراث الإنسانى العميق الذى يدفع به إلى الانحياز إلى البؤس الإنسانى فى كل مظهر من مظاهر بيئته القاسية . ويتجلى هذا الانحياز فى مفتتح الرواية ؛ إذ نرى « حمزة » يمسك بعود جاف ينكت به الأرض

(لابد أن يكون العود جافا !) التى هى بدورها -لفرط جفافها - شقوق متقاطعة «كنسيج العنكبوت» . إنه يبدى تعاطفا شفيفا مع الأرض الجدباء فى محاولة يائسة لردم شقوقها: « أحاول أن أدفنها ، مزيحا بقدمى التراب بين شقوقها ، ولكن ماذا تفعل قدمان صغيرتان لقرية بأكملها » (ص ٨) .

إن الحنان - الذى أفضى إلى الانحياز - يتحول فى مجرى الحديث إلى « ولاء » كامل يصنع « توحدا » بين الراوى والمشهد الذى يصوره ؛ فعلى سبيل التضاد أحيانا ، وعلى سبيل الاطراد أحيانا أخرى ، يستدعى الحاضر صورا من الماضى ، ولكن «الواقعية» القاسية سرعان ما تفرض نفسها على الموقف ، فيطغى مشهد الحاضر بتفاصيله الجارحة ، مستوعبا مجال الرؤية كله ، وتبرز وحشية الحياة ، متمثلة خاصة فى اغتيال الأطفال ؛ إذ يصورون عاجزين عن الحركة ، ومحرومين من الفعل الطبيعى البسيط بمشاركة أقرانهم « حق » اللعب ، وعندئذ تتفتق أذهانهم الطرية عن اختراع « آليات » مستحدثة للعب ، أبرزها اللعب بالصراخ (لا اللعب بالحركة !) ، وهذا يجعل إطار الصورة كلها مشمولا بأكثر المشاعر إدرارا للدموع . هكذا يفيض أسلوب السرد البسيط مؤديا أقرب المعانى وأبعدها ، وراسما الصور المتعاورة من القدرة والعجز ، والحياة والموت (ورموزهما هنا اللبن المضيع الشحيح المسفوح والدم المضيع المسفوح عن طريق الذباب والبعوض) : « أدير نظرى نحو الأطفال وهم يلعبون . أين هم أطفال اليوم من أطفال أيامى وأتراب طفولتى . أرى خيالات أطفال . أرى أشباحا صغيرة تتراقص أمامى. هزمهم الجوع وأبرزت نحولة أجسامهم عظامهم الحية . ضلوعهم وركبهم مكسوة بجلد أجرب فى لون التراب . بعضهم يجرى هنا والبعض يجرى هناك . البعض يصيح . والبعض يجلس على الأرض لا يستطيع الحراك من الهزال والوهن ، ويشارك من يلعبون من بعيد بالصياح ، فقط بالصياح . إنها لعبة جديدة فى قريتنا لم يكن لى عهد بها . واذا شعر الواحد منهم أنهم انتقلوا يلعبون بعيدا عنه ، يعرف أنهم يحرمونه من اللعب معهم ، حتى بالصياح ، فيصيح أكثر وأكثر إلى أن ينقطع صوته ، يبكى مبحوحا ، تأتى إليه أمه وتحمله لترضعه من ثدى أشبه بكيس نقود أمى الخالى . أنظر إلى الطفل فلا أرى فى وجهه إلا عينين كبيرتين تنتظران . إحدى عينيه تتعلق بثدى أمه والأخرى بضفائرها ، والذباب يحتفل حول عينيه ، وحول بثوره وإصابات هيكله المتداعى ، ثم ينتقل ليشاركه لبن أمه ، فإن لم يجد ، يعود ليهاجم جسده النحيل ، ليقع على كل جرح

فى جسده ، فإن لم يكن لبنا فليكن [illegible] . إن الذباب مصر [illegible] [illegible]تى ولو ماتت القرية جميعها ، إنه يمتص دماء الأطـ[illegible] نهارا إلى أن يأتى البعوض ليلا ويأخذ حصته ، حصة البقاء من الدماء » (ص ٩) .

ليس بعد الفقر المدقع سوى الموت ، وهذا الموت - الذى يحوم أحيانا - يجثم فى الصورة دائما غير بعيد ، ورمزه المجسد الدائم هو المقابر . ويبدو أننا نخاف العدم ، ولكننا نألفه ، وأحيانا نطمئن إليه ، بل أحيانا نلوذ به من فرط قسوة الحياة ، وكأن لا ملجأ من العدم إلا الاحتماء به . وهذا هو التفسير المقبول عندى لما تمثله المقابر فى الرواية من عنصر جذب دائم للراوى : « إن لى مع المقابر ألفة وحبا لم أشعر بهما نحو أبى ، بل إنى أحبها أكثر منه ، فقد كانت تحمينى قبل أن يبطش بى . كنت أجلس فيها الساعات أغنى أغنيات أنا مؤلفها وملحنها ومؤديها وسامعها الوحيد . كنت أستمع إلى حكايات العفاريت والجن الذى يسكن المقابر ، ولكنى لم أخف أبدا . فقد كان هروبى إليها يمنحنى الشعور بالأمان ، فكيف يراودنى فى مكان أشعر فيه بالأمان خوف » .[١٧]

يحمل الراوى دائما فى هجرته شيئين لهما قوة رمزية ؛ التميمة التى لها معنى غامض يصلها بالأساطير وقوتها فى المجتمعات البدائية ، والساعة (رمز الزمن) . أما التميمة فيبدو أن أصلها قديم جدا ، توارثتها أمه عن جداتها ، وتخلت له عنها ، طالبة منه إلا تفارقه أبدا ، وأن يحافظ عليها كالجوهرة ؛ فهى التى تحميه من « خطر الجن والشياطين وكوارث الخبيثين والخبيثات » (ص ٣) ، وأما الساعة فكان قد جاد عليه بها كرم جار موسر (رحل هو نفسه بعد ذلك) هو « عبدالمالك ود النور » . وثمة شىء رمزى ثالث مستحدث هو « شنطة السعف » وسنرى أن معظم هذه الأشياء تضيع بترتيب أهميتها ؛ فأولاً يفقد « شنطة العسف » وبعد ذلك تسرق منه الساعة ، ولا تبقى سوى التميمة ، وكل حدث من هذه الأحداث يمثل - كما سأقول - مرحلة من مراحل فقدان قوته على الاستمرار فى مغامرة مقاومة الفقر .

هكذا تزخر الأحاسيس ،وتتزاحم الأفكار ، تحت القشرة الرقيقة للغة البسيطة ، والسرد البسيط ، فى رواية « طارق الطيب » . وهذا يسمح بانفجار عبارات مركزة بين الحين والحين ، تعبر عن الحكمة المختزلة ، أو عن النقد الاجتماعى أو السياسى ، أو تسخر سخرية لاذعة من تناقض مواقف البشر . كل ذلك فى إطار الرقة العاطفية ، والحنو الإنسانى ، وهما عاطفتان تدران بلا حدود فى اتجاه من ينبغى أن تتجها إليه ،

وهم البشر الضعفاء - أحق الناس بالتعاطف والاكتراث . تسجل ذاكرة الراوى رؤيته فى طفولته « فلما تسجيليا » تعرضه الحكومة فى القرية المجاورة عن برامج للتنمية وسدود وزراعات ، لا يرى لها الراوى ظلا ولا أثرا فى واقع حياته ، مما يعنى أن المسألة كلها كانت نوعا من الدعاية الفارغة ، والأكاذيب . هذه واحدة ، وفى سوق « أم درمان» يعمل الراوى أجيرا لدى تاجر فظ مزواج ، لا يظهر عاطفة نحو زوجته - التى هى فى سن ابنته - إلا تلك العاطفة المزيفة المفتعلة حين يجرها جرا إلى الفراش (وانظر ما ترتب على هذا من العلاقة المحرمة بين الراوى وتلك الشابة) - هذه ثانية . وفى غابة الحياة تضيق أبواب الرزق الحلال ، ولا يبقى مفتوحا لسد الرمق سوى أبواب الرزق الحرام - هذه ثالثة . كل هذه الألوان القاسية من بطش الحياة تغلفها رقة عاطفية مركزة تتجه من قلب الراوى إلى أمه وأختيه ، فيشعر دائما بوخز الضمير كلما أكل شيئا يعلم أنهم لا يأكلونه. على أن الواقعية أمر لا يمكن تفاديه ؛ فهذه الطاقة المكبوتة الهائلة تتحول فى مجرى اليأس إلى زوجة التاجر الشابة ، ويتم هذا التحول فى لغة مكثفة الدلالة (وإن تزيت بزى السرد المباشر الذى هو أسلوب الكاتب المفضل) . فى بداية الطريق ها هى ذى صورة المرأة الشابة وهى صورة تقترب به من الهاوية : « هى فى السادسة والعشرين ، رقيقة القد ، ذات وجه جميل ، تزينه عينان واسعتان وثغر صغير موشوم ، ملساء الوجه ، حلوة الصوت واللهجة ، زكية الرائحة واسمها « حياة » (ص ٥) ، وفى منتصف الطريق هاهى ذى صورة مشاعره التى تجعله على حافة الهاوية : « وتصير أحلامى مملوءة «بحياة» . أحس بنظراتها تربكنى بعد أن بدأت تهتم بى أكثر من المعتاد . أحبها . أجرب الحب لأول مرة . أجرب هزة القلب ، ورعشة النبض ، وهدجة الصوت .أجرب التنهيدة اليائسة المنتظرة والنظرة الحنونة . أشعر بشبابى وبقوتى وبضعفى ... أحبتنى ، وهذا ما تمنيته وخفته . حبى لها لا يخيفنى . أحاول أن أبتلع مشاعرى كلما خرجت إلى حلقى . أخاف أن تلمس لسانى فلا يقوى ويبوح ، ولكن تصرح هى بهذا فلن يبقى عندى غير أن أخرج ما فى قلبى دفعة واحدة ، كالعطسة تستثيرها ذرة غبار » (ص ٥٣-٥٤). وفى النهاية، ووسط الأنقاض ، ها هى ذى صورة الموقف الذى يبدو مدفوعا بصورة حتمية إلى غايته فى عمق الهاوية ، بحيث لا يبدأ التساؤل - وصراع القلب والعقل - إلا بعد أن يكون الأمر قد تجاوز خط الرجعة بالفعل (هذا والتعليقات التى بين الأقواس من عملى): « أترك لها يدى (انهيار الإرادة) استيقظ قبل الفجر (لايزال الظلام - طغيان العاطفة - هو المهيمن) أشعر برائحة عطر يملأ المكان (هيمنة المرأة) الدفء مازال

يغطينا (الاستكانة لما هو واقع) ورائحة الصندلية تفوح فى المكان (الانجذاب عن طريق استثارة الحواس) وأصوات الفجر فى الخارج تأذن بمولد يوم جديد (الحد الفاصل بين تجربتين ، أو بين ماض وحاضر ، مما يؤذن بالتحول) وشىء جديد لم أعهده فى حياتى (التحول عن طريق الفعل الحيوى - لقاء الذكر والأنثى) . حب من الأعماق . التقاء ولقاء . جرأة وخوف . سعادة وندم (الصراع الناشئ بين قوتين من قوى النفس ولكن بعد فوات الأوان) وتبدأ دوامة عقلى وقلبى تدور (الصراع يبلغ غايته) وتتكرر الحكاية كل يوم عدا يوم الخميس (هزيمة إحدى القوتين التى هى العقل - يوم الخميس هو اليوم الذى يحضر فيه للشابة زوجها » (ص ٥٤) .

هذا هو الزلزال الكبير الذى يتعرض له الراوى ، ومن الواضح أنه لم يبد حياله مقاومة تذكر . أما الهزات الفرعية الناشئة عن هذه الهزة الكبرى فيعبر عنها بأسئلة شبه فلسفية لا يمكن أن تعطل استمرار « الفعل » الواقعى فى كثير أو قليل . وهذه الأسئلة تقوده إلى أعماق النفس . ودهاليزها المظلمة ، فتنفجر الأحلام الراقدة هناك ، وكأنها البراكين النشطة القاذفة بالحمم . هنا تحتل صورة الأم مركز الفعل ، ملحة بنداء العودة ، ولكن صوت الحاضر المتمثل فى « هسهسة حياة » يطغى فيبذل الراوى محاولة أخيرة ، يعبر عنها بانتفاض قلبه كالسمكة خارج الماء ، غير أن هذه المحاولة تطوى بتيار مكتسح مضاد ، يعبر عنه استمرار الأيام والأسابيع (والتعليقات الواردة بين الأقواس من عملى) « معاناة حياة ومعاناتى يعيشان بين الخضر والفاكهة . الحب الحلال الحرام يعيش بين الأقفاص على مصباح كيروسين (لاحظ الشد والجذب فى عبارة « الحلال والحرام » ، ولاحظ السياج الشبيه بقضبان السجن المتمثل فى قضبان أقفاص الخضر والفاكهة ، ولاحظ خفوت الضوء الدال على عدم وضوح الرؤية) ونهمس فى الظلام خشية إقلاق الضمير (لاحظ سيادة الظلام وهزيمته للضوء الذى هو خافت ، ولاحظ اتخاذ الاحتياطات اللازمة لإسكات قلق الضمير ، مما يمهد لغوص عميق فى المشاعر يسمح بظهور صورة الأم من عمق الماضى ولكن على نحو غير حاسم ومؤثر) . طيف أمى يعود يزورنى فى المنام ، يسأل عنى ويطلب معنى العودة . وتبدأ هسهسة « حياة » تخدر أذنى بأحلى الكلمات فينتفض قلبى كالسمكة خارج الماء ، وتمر الأيام والأسابيع » (ص ٥٤) .

بهذا التطور الهائل فى حياة البطل من خلال تلك التجربة الحيوية يكون قد تهيأ لدخول مرحلة جديدة من مراحل حياته ، وتكون القوة الدافعة قد أصبحت فعالة فى نفسه،

ويكون « الاندفاع » ناحية الشمال كما هو الحال دائما . والدليل على أن هذه دفعة قوية أنها تشمل « التاريخ » (القرار الحاسم بعدم العودة إلى الوراء والمضى قدما) ، والجغرافيا (ترك بيئته جملة والتحول إلى بلاد جديدة أولها مصر) . على أن الخيط الرابط يبقى - فى جميع الأحوال - متصلا ، وهذا ما يبقى على الموضوع كله فى حالة توازن ؛ فالنجوم التى لمعت يوما فوقه - وهو فى قريته « ود النار » - هى ذات النجوم التى تلتمع فوقه وهو يرقد على ظهر السفينة التى حملته شمالا : « أنظر إلى النجوم مرة أخرى .. ! إنها النجوم التى أراها فى قريتى « ود النار » .. نعم ، إن هذا المربع غير المكتمل من النجوم وهذه الحلقة اللامعة رأيتهما مرارا فى قريتى . أشعر بارتياح عميق لاكتشافى أشياء ثابتة لا تتغير فى الكون ، وأشعر بتشتت وغربة والأرض تجرى تحت قدمى ، لأقع فى مكان جديد لا أدرى ماذا ينتظرنى فيه » (ص ٥٧-٥٨) .

يترقرق أسلوب « السرد البسيط » فى الرواية ، حافلا بالإيحاءات الباطنية ، والإرهاصات الخفية ، والاحتمالات غير المباشرة ، وهذا كله يجعل منه - وهو السرد البسيط - فنا جميلا . حين يتحول الحدث شمالا ، وفى أول نقطة على الحدود ، يستغل صاحب المقهى زبائنه فى صورة ملينة بالشد والجذب ، فيها حيوية وقسوة ، وفيها سخرية مبطنة تستخرج الضحك من مرارة الحياة : « الساعة ماتزال الحادية عشرة ، والقطار سيأتى فى الثانية بعد الظهر . أعتدل فى جلستى وأحتسى كوبى فى بطء شديد ، والنادل يتابع انخفاض المشروب فى الكوب ، منتهزا الفرصة لينقض بكوب آخر لابد من دفع ثمنه . ولكنى أتلاءم . أظل أرشف من الكوب كالطفل الرضيع ولا أعيره اهتماما . يبدأ يحوم بالقرب منى كالحدأة ، ويغنى بعض الأغنيات التى لا أفهمها تماما ، ولكن معناها يوحى بتهكم على وعدم ارتياح لى » (ص ٦٢) . ونلاحظ أنه فى المواقف الحاسمة تبرز اللوازم الأساسية التى تكون أركان الرواية ؛ صورة الأم والأختين ، وساعة عبد المالك ، وهى لوازم تقوم بإحكام الربط بين ما كان ، وما هو كائن ، وما يمكن أن يكون . هذا والأحاسيس تلتقط من الحاضر ، والذاكرة تلتقط من الماضى ، والخيال يتكفل بتوقعات المستقبل : « أتجول فى المكان كطفل برىء يدرك العالم لأول مرة . فضول فى عينى ، فضول فى أذنى ، فضول فى أنفى ، فضول فى إحساسى . أتذكر أمى والصغيرتين . ترى كيف حالهن الآن ؟ وكيف حال القرية ؟ أنظر فى ساعة عبد المالك لأرى الوقت . أحزن لأننى لم ألتق به كما تمنيت فى المدينة » (ص ٦٣) .

عند هذا الحد ، وبحكم قانون التداعى ، يصبح الزمن (والساعة رمزه) عنصرا مهيمنا . وغنى عن البيان أن الزمن هو جوهر الفرق بين الجنوب والشمال ، وهو لذلك لب الحد الفاصل بين التخلف والتقدم ، أو بين الفقر - الذى هو مشكلة الرواية كلها - وبين الغنى : « أستهلك وقتى فى اللعبة الصامتة ، وتشير الساعة إلى الواحدة ، فى الثالثة والنصف يتحرك القطار ، أكثر من خمس عشرة ساعة أقضيها من السد العالى حتى القاهرة . الساعة الرابعة فجرا أصل إلى القاهرة .. العمران يزيد كلما اتجهت شمالا » (ص ٤٦) .

بين القاهرة وبورسعيد يتحول « الهارب إلى مهرب » ، ويلفت نظره تغير هوية المدينة الصامدة ؛ فبعد أن كانت تستقطب الغزاة أصبحت تستقطب البضائع ، لكن وعيه مركز بصفة أصلية على المقارنة بين الحرب التى خاضتها تلك المدينة ، والحرب التى خاضتها وتخوضها قريته الصغيرة المهملة المنسية فى أقصى الجنوب ؛ وهو إذ يبلغ به التوتر - أمام المقارنة - أقصاه يتحسس تميمته كما يفعل دائما فى مثل تلك الحالات ، وحين يغوص وعيه ، أو لاوعيه ، إلى عمق بعيد ، يوفر لكريمة وحليمة دميتين من بورسعيد ، هما البديل العصرى ، والمعادل « الاستمرارى » ، لتميمته العتيقة . وهكذا يتصل الحاضر بالماضى فى نسق أسطورى ونسق عضوى : « أسير إلى قدرى بجسد بلا رأس ، وأبقى مع أمى برأس بلا جسد » (ص ٧٧) .

تبرز اللوازم الثابتة الثلاثة - التميمة والساعة وشنطة السعف - مصاحبة الراوى فى تحوله نحو الشمال - إلى إيطاليا . وإذا كنت قد أشرت إلى المعنى الرمزى للتميمة والساعة من قبل فإنى أشير هنا إلى المعنى الرمزى الذى تمثله « شنطة السعف » ، وهو معنى يقف معادلا لمعنى القرية بكل ما تمثله ؛ فالنخيل الحافظ هو الذى يميز القرية فى مقابل المدينة المضيعة ، وأبرز صفاتها أنها « بلا نخيل » . وحين تضيع هذه اللازمة من الراوى فى إيطاليا يكون ذلك دليلا على أن قوة الدفع التى تحركه نحو الشمال بدأت تفقد عناصرها ، مما يؤذن فى العمق البعيد ببداية تحول يكر بالحدث الروائى راجعا . وتتردد عبارات دالة على هذا التحول التدريجى الذى لا يكاد يحس : « أصبح الكلب الذى فقد سيده » (ص ٨٣) . « كل مكان جديد أذهب إليه أفقد فيه شيئا عزيزا » (ص ٨٤) . وحين يلتقى الهم العام بالهم الخاص ندرك أن الحدث قد قطع مرحلة ملموسة فى هذا التحول : « وبلدى مشاكله قدر مساحته » (ص ٨٥) . ودعك من أن الراوى ينتقل فعليا

فى أوربا من بلد إلى بلد ؛ مما قد يعنى أن الحدث يمضى صاعدا ؛ فمفتاح « النكوص والارتداد » إلى الوراء يكمن فى عبارة وردت مبكرة فى مرحلة الرحلة إلى أوربا وهى عبارة : « إن عودتى ستكون قريبة » (ص ٨٦) . ونلاحظ أن هذا الهاجس يتحول إلى خاطر ملح ، يتمنى معه الراوى أن تستجاب دعوات أمه له ، فتحقق له العودة ، أو النجاة : « من خطر الضياع والتشتت » (ص ٩٢) ، ويدعم هذا الخاطر تحسس التميمة بدرجة عالية التردد فى تلك المرحلة ، مما يعنى عمق إلحاح هذا الخاطر ، واتصاله – على نحو أسطورى – بأعماقه اللاواعية .

ويكون ضياع ساعة عبدالمالك – بسرقتها من الراوى – هو الدال على فقدان العنصر الثانى من عناصر قوة الاندفاع ، ومن ثم انكسار الحلم . وهذا يضع الراوى فى حالة يأس نستدل عليه بعودة عادة البصق على الأرض واللعن مهيمنة ، تلك العادة التى كانت – ولاتزال – تعترى الراوى فى حالات التوتر القصوى : « أبحث عن ساعة عبدالمالك ويجن جنونى . أخذها هى الأخرى . هذا البيت الملعون .أغلى الذكريات التى لم أفرط فيها تضيع فى لحظة » (ص ٩٥) . ولقد أصاب هذا إرادته فى الصميم ، وأصبح الآن متجها إلى العودة على نحو واضح : « أريد العودة إلى بلادى ، ويكفينى ما رأيت وما حدث » (٩٦) . « يعلق بذهنى ضياع شنطتى السعفية وساعة عبدالمالك . أتألم لضياعهما أكثر من ضياع أيامى فى الغربة » (٩٧) . لكن العنصر الباقى – الذى ليست له قيمة مادية كالعنصرين الآخرين ومع ذلك يحرص عليه الراوى حرصه على حياته– هو التميمة : « أستسلم للنوم ويدى قابضة على تميمتى فهى آخر ما تبقى لى من « ود النار » (٩٧) .

نقطة النهاية هى نقطة البداية ، والراوى يعود مهزوما إلى « ود النار » . واذا كانت نقطة البداية هذه تمثل رحم الأم ، من حيث هى بداية ، فإنها من حيث هى نهاية، تمثل الموت ، وكونها الآن مجموعة من القبور أبلغ شاهد على هذا التمثيل . ليس هناك أدل على هزيمة الروح الإنسانية ، « وانكسار » هدفها ، وخيبة مسعاها ، من قول الراوى فى نهاية المطاف : « وقدرى يرسم لى طريقى ، مسيرا فيما أريد ، مخيرا فيما لا أريد» (ص ١٠٠) . على أنه حين يتحول المشهد إلى مجموعة بقايا آدمية وحيوانية وشواهد قبور يبقى الرمز القديم ، النخلة ، فى حالة بين بين . النخلة ملقاة على جانبها يظهر نصفها ، ونصفها الآخر مغروس فى الرمال . هل سيغطى التراب نصفها الظاهر ، أو

سيظهر نصفها المغطى ؟ هذا هو السؤال الذى يحس خافتا جدا فى آخر عبارة من عبارات الرواية : « أعود أجلس على جذع النخلة أبكى حتى أسمع صدى نحيبى العالى فى المكان ، وأسمع الموتى يبكون معى » (ص١٠٤) .

إن عناصر هزيمة بطل رواية طارق الطيب « مدن بلا نخيل » عناصر متعددة متضافرة ؛ فهو أولا مهزوم ماديا ؛ لم تقدم له بيئته المعدمة القاسية الجافة أى شىء ، كما أنه لم يستطع أن يقدم لها – بدوره – أى شىء . وهو ثانيا مهزوم اجتماعيا ؛ بدأ وانتهى على هامش المجتمع ، وليست له أية « حيثية » تمكنه من القيام بأى دور يمكنه من أحداث التغيير . وهو ثالثا مهزوم حضاريا ؛ يرحل إلى الشمال رحيل المرتزقة المتكففين . أين رحيله هذا من رحيل رفاعة الطهطاوى فى « تلخيص الإبريز .. » (كان إمام بعثة ومن ثم طالب علم) ، أو من رحيل مصطفى سعيد فى « موسم الهجرة إلى الشمال » (أراد إلى جانب كونه طالب علم أن يغزو الشمال جنسيا كما غزا الشمال الجنوب استعماريا) ؟ إننا – مع « حمزة » – أمام رحلة هروبية لها هدف متواضع أشد التواضع ، وهو يقطعها متأثرا لا مؤثرا ، ومنفعلا لا فاعلا ، يقبل كل ما يعرض عليه من مهام ، ويؤديه مطيعا ، بل متخاذلا . وهو يصل إلى الغرب منكس الرأس ، بدون هوية، متخفيا عن العيون ، وفى بعض مراحل الرحلة نجده متخفيا فى « دورة المياه » ، فأى انكسار للروح بعد هذ الانكسار ؟

فى سهولة التناول ، وتلقائيته ، نتعرف فى رواية « مدن بلا نخيل » على أنفسنا ، وجيراننا ، وأبناء جلدتنا ، كما نتعرف على أعدائنا الصرحاء ، وأعدائنا المتخفين فى زى الأصدقاء (وإن بلغوا مرتبة الآباء والمعلمين !) . ومع بساطة التناول تنضح أوضح المعانى ، وأعمقها ، وأشدها وقعا على النفس ، ومن خلال خيوط النسج الشفافة – التى قد توهم أحيانا بأنها واهية – نتعرف على أقوى الروابط ، وأكثرها تحملا وصلابة . وهكذا تتسلل هذه الرواية إلى نفوسنا دون استئذان ، مؤدية ، بإطارها السمح ، ما تؤديه الأعمال الجيدة كلها ، من تنقية النفس من الشوائب ، وجعلها مهيأة للفهم ، والتعاطف ، وبخاصة مع البشر البائسين ؛ هؤلاء الذين يجودون بكل شىء ، ولا يأخذون إلا أقل القليل : أمهات يخرجن اللقمة من أفواههن إلى أفواه صغارهن (كما تفعل الطيور مع صغارها وبغريزتها) وأطفال يمتلكون القدرة على السعادة ، ويستحقونها ، ولكنهم لايدركون مدى القسوة فيما تخبئه لهم الأيام ، وأناس كادحون يدركون حجم المأساة ،

ويبذلون فى محاولة التخفيف من وقعها أقصى الوسع ، ولكنهم لا يحققون انتصارا يذكر، ويرون هذه المأساة تولد أمام أعينهم ، وتتطور أمام أعينهم ، وتكتمل أمام أعينهم، فيقعون صرعى فى حالة تسمى حياة ، ولكنها أسوأ من الموت .

لقد أسرنى طارق الطيب بروايته « البسيطة - المركبة » - «مدن بلا نخيل » ، كما أسرنى توجيهه الإهداء إلى أبيه وأمه باسميهما المجردين « زينب والطيب » . أما رسومه التى حلى بها روايته - وهى من صنع قلمه - فأنا قاصر عن تقدير قيمتها . لأعداء « حمزة » المعلنين والمختبئين (أبوه والشيخ الفكى والتاجر الفظ وزوجته الشابة .. والبقية) الويل، وستدور عليهم دوائر اليوم ، أو دوائر الغد ، ولأحبابه المغلوبين - (أمه وكريمة وحليمة) أقصى ما يسمح به القلب من المؤازرة والحنان .

* * *

كتب أخري للمؤلف

١ – فى نقد الشعر : دار المعارف – فى طبعات متعاقبة أولها ١٩٦٨
٢ – الصوت المنفرد : مترجم عن فرانك أوكونور : الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٦٨ ، ١٩٩٤
٣ – قراءة الرواية : نماذج من نجيب محفوظ – دار المعارف ، ١٩٧٤ ، ١٩٧٥
٤ – تيار الوعى فى الرواية الحديثة : مترجم عن روبرت همفرى : دار المعارف ، ١٩٧٤، ١٩٧٥
٥ – حاضر النقد الأدبى : مترجم عن مجموعة من الكتاب : دار المعارف ، ١٩٧٦ ، ١٩٧٧
٦ – نصوص من النقد العربى : دار المعارف ١٩٧٧
٧ – مقالات نقدية : مكتبة الشباب ، ١٩٧٨
٨ – قراءة الشعر : مكتبة الزهراء ١٩٨٥
٩ – فى الخمسين عرفت طريقى (سيرة ذاتية) : القاهرة ١٩٩٠
١٠– أوديب عند سوفوكليس وتوفيق الحكيم : القاهرة ١٩٩٢
١١– الكتاب الأساسى (ج ٣) بالاشتراك مع السعيد بدوى ومحمد حماسة – جامعة الدول العربية ، ١٩٩٣

رقم الإيداع ٥٨٧٠/ ٩٦
I.S.B.N. 977-215-199-5